pensar con la Danza

www.mincultura.gov.co
www.utadeo.edu.co

El volumen que se presenta aquí bajo el título Pensar con la danza, reúne la reflexión de conferencistas nacionales e internacionales que se han dado cita en la Universidad Jorge Tadeo Lozano para consolidar la investigación en el campo de la danza en el país. Constituye un hito que reúne el "estado del arte" de la actual reflexión sobre la danza en el país, y encarna un posible encuentro del pensamiento y el arte en torno a unas líneas prioritarias de reflexión, entre las cuales destacaban las de historiografía y memoria de la danza; la relación de los procesos de investigación y creación en danza; las aproximaciones a la reflexión teórica y los métodos de investigación en este campo; los procesos de enseñanza de la danza; las actuales perspectivas somáticas que tienen como epicentro el trabajo con el cuerpo, el movimiento y la danza, y que han sido reconocidas cada vez más como importantes espacios de transformación de individuos y colectivos en entornos específicos, como los de poblaciones vulnerables en nuestro país; y las relaciones entre la tradición y la contemporaneidad, en punto a la clarificación, estudio y construcción de nuestro patrimonio dancístico.


ISBN-13: 978-958-725-144-9
9 789587 251449

pensar con la Danza

pensar con la Danza



Editores académicos:
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez
Ana Carolina Ávila Pérez









Pensar con la danza / editores académicos Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez, Ana Carolina Ávila Pérez; José Antonio Sánchez... [*et al.*]. – Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Humanidades 2014.

424 p. 23.5 cm.

ISBN 978-958-725-144-9

1. Danza - Ensayos, Conferencias, etc. 2. Historiografía de la danza. 3. Teoría de la Danza. I. Sanabria Bohórquez, Carlos Eduardo, ed. II. Ávila Pérez, Ana Carolina, ed.

CDD792.8"P418"

pensar con la Danza

Primera edición: 2014

Ministerio de Cultura
Carrera 8 No. 8 - 55 - PBX: (571) 3424100 - www.mincultura.gov.co

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Carrera 4 No 22-61 – PBX: (571) 242 7030 – www.utadeo.edu.co

Impresión: Imprenta Nacional de Colombia

Editado en Colombia
Edited in Colombia



Ministerio de Cultura

Dirección de Artes
Grupo de Danza

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Humanidades

COLCIENCIAS

Departamento Administrativo de Ciencia,
Tecnología e Innovación

Editores académicos:

Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez
Ana Carolina Ávila Pérez

pensar con la Danza

Ministerio de Cultura



Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez
Ana Carolina Ávila Pérez
Editores académicos

Andrés Londoño Londoño
Coordinación editorial

Diagramación: Vilma Lucía Pérez Valencia

COLCIENCIAS
Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación

Contenido

Simposio. Cuerpo-archivo

Simposio. Entre la tradición y la contemporaneidad

Simposio. Perspectivas somáticas

Presentación

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

La Universidad Jorge Tadeo Lozano, a través del grupo de investigación "Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo"[1], del Departamento de Humanidades, y con el apoyo de la Plataforma Universitaria de Danza, del Plan Nacional de Danza, del Ministerio de Cultura, y de la Gerencia de Danza, del Instituto Distrital de las Artes IDARTES, realizaron, entre el 22 y el 24 de agosto de 2013, el Segundo Congreso Nacional de Investigación en Danza. El Congreso buscó hacer visible la investigación en danza como un punto de encuentro de distintas experiencias, preguntas, problemas y desarrollos de esta disciplina, así como de otras disciplinas que aportan al esclarecimiento de este fenómeno artístico y cultural en el país.

Este Congreso buscó, así mismo, responder a los diálogos iniciados en su primera versión, que se realizó también en la UJTL, en 2012, generando un espacio académico de intercambio dirigido a investigadores, bailarines, coreógrafos, maestros, gestores, artistas e interesados en la danza, así como a agentes independientes y colectivos.

Como su antecedente inmediato, el marco institucional del Primer Congreso fue la realización del Festival Universitario de Danza Contemporánea, que la UJTL ha realizado durante los últimos 18 años. Éste es un antecedente importante para explicar porqué esta Universidad, a pesar de no tener un programa de formación de pregrado en danza, sí ha querido desarrollar tareas de investigación y de proyección social y cultural en el campo de la danza.

Luego de la realización de la primera versión de este Congreso, los distintos agentes que lideraron este proceso llegaron a establecer un "estado del arte" de la investigación en danza en el país, y a formular unas líneas prioritarias de reflexión, entre las cuales destacaban las de historiografía y memoria de la danza; la relación de los procesos de investigación y creación en danza; las aproximaciones a la reflexión teórica y los métodos de investigación en este campo; los procesos de enseñanza de la danza; las actuales perspectivas somáticas que tienen como epicentro el trabajo con el cuerpo, el movimiento y la danza, y que han sido reconocidas cada vez más como importantes espacios de transformación de individuos y colectivos en entornos específicos, como los de poblaciones vulnerables en nuestro país; y las relaciones entre la tradición y la contemporaneidad, en punto a la clarificación, estudio y construcción de nuestro patrimonio dancístico. Fueron éstas pues algunas de las líneas a las que atendieron los simposios que conformaron la segunda versión del Congreso de Investigación en Danza, en 2013.

1 Adscrito al grupo *Reflexión y creación artísticas contemporáneas* (COL0033999), Colciencias, categoría A, 2014-2015.

Por otra parte, a la Tadeo se le ha reconocido una enorme fortaleza en la formación en los campos de las artes, los diseños, la arquitectura y las humanidades. Y todos estos campos, a través de las actividades y de la producción académicas de los docentes investigadores que integran el grupo que coordinó académicamente la propuesta y la puesta en marcha de este Congreso, se dieron cita para darle un sustento investigativo firme a la iniciativa del Congreso y para contribuir a delimitar los alcances y horizontes de creación y reflexión en las artes dancísticas.

Además de haber realizado la primera versión del Congreso y de haber realizado varias versiones del Festival de Danza mencionado, la UJTL ha desarrollado, a través de un grupo interdisciplinario de docentes convocado por el Departamento de Humanidades, durante los últimos cuatro (4) años, un proyecto de investigación que se ha ocupado del surgimiento y presencia del cuerpo en las manifestaciones, prácticas y fenómenos artísticos contemporáneos: su nombre es "Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo". Algunos de sus resultados investigativos no sólo han dado respaldo a las líneas de investigación de la Maestría de Estética e Historia del Arte, que ha ofrecido la Universidad en los últimos 5 años, y a la Carrera en Historia del Arte, que inició en forma sus actividades académicas en el primer semestre de 2014, sino que también han acompañado el proceso de proyección de la UJTL en el campo de la cultura, principalmente a nivel distrital, y en la investigación en artes. Así mismo, ha propuesto la formulación y coordinación académicas de este Congreso de Investigación en Danza.

En esta oportunidad, el socio principal de la Universidad fue el Ministerio de Cultura, a través de su Grupo de Danza, de la Dirección de Artes, con quienes aunó esfuerzos, mediante la suscripción de un convenio de asociación, para el desarrollo del Segundo Congreso Nacional de Investigación en Danza, de manera que se fortalecieran, evidenciaran y pusieran en diálogo los procesos de investigación adelantados por cultores, artistas, formadores, instituciones educativas, culturales, y organizaciones del sector cultural a nivel nacional.

Es importante destacar que COLCIENCIAS apoyó también la realización de este evento, mediante la suscripción de un convenio, fruto de la candidatura del grupo de investigación de la UJTL, coordinador del Congreso, a una convocatoria pública de COLCIENCIAS para conformar un banco de eventos científicos nacionales e internacionales elegibles. Si bien aún nos encontramos en medio del debate sobre los criterios de investigación en los campos diferenciados de las ciencias y de las artes, es claro que la inclusión de este Congreso, como evento científico, sienta un precedente importante para explorar el sentido de la investigación en artes.

Así mismo, el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), a través de su Gerencia de Danza, apoyó la realización de este Congreso, con la movilidad de investigadores internacionales y con la difusión del evento a nivel distrital.

También el Festival Universitario de Danza Contemporánea, (del Centro de Arte y Cultura, de la UJTL), la Corporación Universitaria CENDA, y la Fundación Centro Cultural Colombo Peruano (FAPROCOP), apoyaron la realización del Congreso, con acciones en la gestión, la red de investigadores y otros aportes financieros.

El volumen que se presenta aquí, bajo el título *Pensar con la danza*, reúne la reflexión de conferencistas internacionales y de ponentes nacionales, que se dieron cita en la UJTL para consolidar la investigación en el campo de la danza en el país. Cuenta con las contribuciones de José Antonio Sánchez, de la Universidad de Castilla-La Mancha, en España, quien inauguró el Congreso con su conferencia "La palabra que danza"; de

la profesora Ann Cooper Albright, bailarina, coreógrafa y profesora de danza y teatro, del Oberlin College, en Ohio, Estados Unidos; y de la profesora Marie Bardet, de la Universidad de Paris 8, en Francia, y de la Universidad de Buenos Aires, en Argentina. Así mismo, cuenta con 30 ponencias de investigadores y creadores del campo de la danza, así como de campos tan diversos como la filosofía, la historia, la plástica y la medicina que han hecho de los fenómenos dancísticos tradicionales, modernos y contemporáneos su objeto de reflexión e investigación.

La publicación de este libro, además de constituir un reconocimiento y un agradecimiento a todos los participantes y a las instituciones mencionadas, es también un hito que reúne el "estado del arte" de la actual reflexión sobre la danza, y encarna un posible encuentro del pensamiento y el arte.

Cecilia María Vélez White

Rectora

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Presentación

Ministerio de Cultura

Los productivos lazos creados entre el Ministerio de Cultura y la academia nos permiten entregar lo que esperamos sea la primera de muchas versiones de Pensar con la Danza, un documento que recoge las experiencias del Congreso de Investigación desarrollado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano en alianza con el Ministerio de Cultura y el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES.

Así como la danza es movimiento y acción, también es pensamiento que permite conectarnos con contextos sociales, teorías e historias. La danza es un campo de estudio sin límites, a partir del cual se crean metodologías para su propia investigación, donde la experiencia del cuerpo es el punto de partida de cuestionamientos prácticos y teóricos que permiten reconstruir experiencias y transformarlas en procesos investigativos, de construcción de conocimiento.

En Colombia, cada día más personas están pensando la danza como un espacio creativo que demanda reflexión y análisis, es así como se ha incrementado el interés en estudiar la danza por parte de bailarines profesionales o aficionados, artistas e investigadores provenientes de las ciencias sociales y humanas. Las ponencias presentadas al congreso en sus dos años, permiten establecer que la investigación-creación, para la producción de obras de danza, la historia y la memoria, el archivo y por supuesto la política que sustenta los desarrollos en este ámbito, son asuntos que movilizan al sector y atraviesan la producción de textos como los que aquí se presentan. Esperamos que esta entrega contribuya al fortalecimiento de un área diversa y múltiple en sus discursos.

Mariana Garcés Córdoba
Ministra de Cultura

Introducción. Apuntes sobre investigación en danza

Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez
Ana Carolina Ávila Pérez[1]

Al parecer el debate sobre lo que sea la investigación en artes, sobre si eso que hacen los artistas es una flor exótica o es investigación en un nuevo sentido o en un sentido expandido, no se zanjará con una revelación proveniente de algún gurú artístico ni científico. En efecto, tal como lo atestigua una mirada general a la frenética actividad editorial en el campo, así como a las discusiones en las academias de arte y en Colciencias, la discusión no sólo está viva y vigente, sino que además, quizá afortunadamente, no promete soluciones finalistas en el cercano futuro. Así las cosas, por lo pronto, acaso sería mejor acogerse a la definición elusiva que proporcionaba un ilustre físico colombiano cuando se le preguntó qué era física, y parafrasearlo de la siguiente manera: "la investigación en artes es aquello que hacen los investigadores de artes hasta altas horas de la noche".

También valdría la pena –para ejercer el método de la pregunta y de la sospecha– no creer irrestrictamente en la absoluta carencia de relación entre eso que los científicos llaman simpáticamente "investigación propiamente dicha" y la otra, la "blandita", la formativa, la artística, la creativa, la que exige mediciones de otro tipo; ni creer en la exoticidad que exhiben artistas que postulan un abismo entre el arte y la ciencia y, en general, cualquier pensar discursivo y conceptual distinto al arte.



Foto: Beatriz Elena Múnera Barbosa, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Jorge Tadeo Lozano.

1 Proyecto "Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo", grupo de investigación *Reflexión y creación artísticas contemporáneas*, Departamento de Humanidades, Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Sospechamos que la "barbarie atareada"[2] de la exigencia de ponerle fines ajenos a la academia y a la cultura, no sólo nos ha encerrado en una discusión infructuosa sobre lo que es o no investigación, blandita o dura, sino que además nos impide ver las efectivas posibilidades de un diálogo fértil (no necesariamente elocuente ni rentable) entre la creación y la reflexión. A continuación sólo queremos ofrecer algunos apuntes, ojalá no todos ingenuos, que animen la discusión reposada sobre lo que se puede considerar investigación en artes, particularmente en punto a la investigación en danza, con motivo de la convocatoria pública abierta en torno al Segundo Congreso Nacional de Investigación en Danza.

La Real Academia de la Lengua Española define como "investigador" a aquel que ejerce la investigación. La misma fuente define la "investigación", en su segunda acepción, como "realizar actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático, con el propósito de aumentar los conocimientos sobre una determinada materia". En el caso particular de la danza, como es el campo que ahora ocupa nuestra reflexión, intereses, trabajo, cuestiones y acciones, ha venido siendo mencionada como un ejercicio de indagación al interior del campo mismo, en cuanto sirve como dispositivo o camino para esclarecer asuntos de su desarrollo como disciplina. En sus aplicaciones y definiciones, la danza se ha encontrado delimitándose dentro de su práctica misma, su propio ejercicio de continuidad a través de la enseñanza, la creación, la crítica, y la búsqueda por relaciones con sus contextos y poblaciones.

Si bien los espacios académicos de la danza en el país aún son pocos, por la carencia de una mayor oferta de educación superior, particularmente a nivel de postgrados, es conveniente tejer lazos y abrir espacios para que estos ejercicios de indagación, desde la práctica de la danza, se enuncien como investigaciones. Acostumbrados como estamos a hacer parte de estudios desde miradas de otros campos del conocimiento, como las ciencias sociales, la sociología, antropología y algunos osados historiadores que se atreven a buscar en la danza respuestas a situaciones muy particulares, han sido pocos y aislados, aunque prometedores, los esfuerzos de los que han logrado nombrarse investigadores en, de o para la danza.

Ahora bien, nos atrevemos a arriesgar una idea de investigador en danza, en particular, y en artes, en general: no es éste un producto de un ejercicio disciplinar y metodológico específico, o de una formación que tenga como objetivo hacer investigadores como obreros de la construcción del conocimiento, en abstracto. El investigador se define a sí mismo como producto de un ejercicio de indagación del campo de conocimiento al que está vinculado. El investigador es quien hace preguntas que aún no tienen respuesta, y va en busca de ellas, es el que encuentra que hay nuevas posibilidades de decir y re nombrar cosas que se piensan "establecidas", es el que cuestiona y formula nuevas ideas sobre los cimientos de los "cuerpos de conocimiento".

Cuando decimos "cuerpos de conocimiento" nos referimos a las prácticas que han sido establecidas por ejercicios continuos en el tiempo, por ejemplo las escuelas regionales de danza donde ha pasado de una generación a otra el conocimiento en la práctica sobre danzas y donde estas mismas se han transformado por quienes las han aprendido a bailar. Nos referimos también a las instituciones que salvaguardan los rastros de las investigaciones de los pioneros de la danza en el país en su afán por emprender el reconocimiento de una danza de un territorio diverso, ambiguo e inconexo para sus tiempos, nos referimos igualmente a las escuelas de ballet que han construido sus universos y

2 Tomamos esta expresión del profesor Ramón Pérez Mantilla, maestro de filosofía de la Universidad Nacional de Colombia, en una vieja pero vigente columna titulada "¿Cuál política cultural?", reeditada recientemente en una hermosa e imprescindible compilación de sus escritos –Lisímaco Parra París y Luis Hernando Vargas (eds.), 2011, Ramón Pérez Mantilla. *Textos reunidos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia–, al referirse a las preocupaciones expresadas por Nietzsche en su "Sobre el porvenir de nuestras escuelas".

públicos propios en torno a su desarrollo. El investigador en danza entonces puede ser todo aquel que se ha hecho preguntas sobre estos fenómenos, o ha participado de ellos, tiene algo que decir al respecto y emprende el camino de articular esas ideas y exponerlas. El punto de partida siempre es una pregunta, y la investigación se vislumbra como el camino hacia la respuesta.

La investigación científica, más recientemente en el campo de las ciencias humanas, nos ha enseñado que para formular una "hipótesis" hay que tejer unas deducciones que la validen o que la invaliden, y estas deducciones son más sólidas en cuanto más se apoyen en referentes o teorías que hagan las veces de cimientos para soportar el edificio que se está construyendo. Las investigaciones son las rutas por donde transita el investigador en busca de la respuesta que explique el fenómeno que aprecia, o pueden ser rutas que permiten concluir a través de un tejido de ideas, que lo que el investigador intuye es cierto o no.

A la luz de estas descripciones, entonces hay investigación en danza de manera cotidiana y sostenida, pero son los agentes de ese proceso los que no han encontrado razones para nombrarse a sí mismos como "investigadores", pues se presume que este título se otorga a quienes vienen de otras disciplinas del conocimiento, con una formación específica. Acaso investigador en danza es todo aquel que se ha hecho una pregunta sobre la danza, ha caminado en busca de la respuesta, y la investigación es el relato de ese camino.

En la medida en la que los maestros, estudiantes, bailarines, coreógrafos y dolientes de la danza se permitan encontrar, dentro de sus quehaceres, preguntas que ayuden a pensar el campo como productor de conocimiento, la investigación en danza se consolidará como un ejercicio necesario para enunciar y definir marcos de comprensión para lo que sucede en esta disciplina: su historia, sus fundamentos, sus experiencias en relación con entornos culturales particulares, su transmisión y reformulación a través de la pedagogía, la creación, la documentación, etc.

Ésta es una invitación a encontrar en el oficio de quienes hemos estado inmersos en la danza, los espacios generados por el propio conocimiento, los caminos que hemos recorrido para ubicarnos en este universo de movimiento; y sobre todo es una invitación para hacer un tránsito entre la experiencia y la formulación textual de lo que se ha recorrido.

Es este tiempo y espacio en el que nos encontramos, el que permite que ahora se pueda dar esta discusión sobre quiénes son los investigadores y qué es lo que investigan, y es ahora cuando es obligatorio para los mismos trabajadores de la danza responder esa pregunta.

Conferencias plenarias

La palabra que danza

José Antonio Sánchez[1]

El objetivo de esta intervención es afirmar la posibilidad de un modo de investigar en danza que se realiza en la propia práctica coreográfica o en las prácticas derivadas de ella, proponiendo para este modo de investigación unos criterios metodológicos propios y una legitimidad equivalente a otras investigaciones realizadas en el ámbito de las humanidades y las ciencias sociales, entre las que se incluyen también distintas formas de investigar sobre danza o para la danza.

La investigación en danza es deudora de aquellos discursos que a principios del siglo xx, y en paralelo a la aparición de la danza libre, subrayaron la importancia del cuerpo, del gesto y del movimiento para la comprensión de la historia del arte y para el desarrollo del pensamiento. Victoria Pérez Royo concluía en 2011 su intervención sobre la posibilidad de una historia de la danza desde el cuerpo (durante un laboratorio de investigación enmarcado en el proyecto *Autonomía y complejidad),* recordando la siguiente cita de Giorgio Agamben:

> Seremos realmente fieles a la enseñanza de Warburg si sabemos ver en el gesto danzante de la ninfa la mirada contemplativa del dios, y si alcanzamos a entender que la palabra que canta también recuerda y la que recuerda, también canta (1999, 149).

Ella proponía sustituir la palabra que canta (arte) por la palabra que baila (danza) (Pérez Royo 2011, 5). Y asumir esta idea como síntoma de una posible desaparición de la fractura durante siglos abierta entre poesía y filosofía, arte y ciencia, síntoma de una esquizofrenia de la civilización occidental, a la que probablemente sólo un historiador psicótico, Aby Warburg, en la estela de un pensador demente, Friedrich Nietzsche, podía responder.

Warburg intentó incluso borrar la diferencia que el propio Nietzsche había establecido en *El nacimiento de la tragedia*, entre lo apolíneo y lo dionisíaco:

> Mientras que Nietzsche opone las "artes de la imagen" (apolíneas) a las "artes de la fiesta" (dionisíacas), Warburg responde –apoyándose en Burckhardt– que las artes de la imagen son antropológicamente inseparables de las artes de la fiesta: los *intermezzi*, las entradas triunfales, las representaciones devotas o paganas del Renacimiento, todas esas manifestaciones de la "acción humana" [*Handlung*] constituían, para Warburg, el medio mismo del que las formas pictóricas tomaban su sentido. […] Warburg afirma

1 Departamento de Historia del Arte, Universidad de Castilla (La Mancha), josea.sanchez@uclm.es.

la unidad antropológica de la escultura y de la danza, a través de su reflexión sobre el antropomorfismo y su concepto de "*Pathosformeln*" (Didi-Huberman 2002, 133).

En otro libro, dedicado a Israel Galván, *El bailaor de soledade*s, Didi-Huberman volvía sobre el singular método historiográfico de Warburg, que prestaba tanta atención a los gestos y a los movimientos como a las formas:

> ¿Cómo extrañarse de que un historiador de las "supervivencias de la Antigüedad" dedicara tanta atención a la danza ritual que los indios Hopi realizan cada año en extraordinario cuerpo a cuerpo con las venenosas serpientes del desierto? [...] La intuición central, al contemplar así el arte desde el punto de vista de los gestos humanos, no consistía en considerar la danza como un arte tan importante como la arquitectura, la pintura o la escultura, lo cual es obvio. Sino en considerar las "bellas artes" en general *como* una relación determinada con la danza que ejecutan los cuerpos en casi todas las circunstancias importantes de la vida (2006, 15).

En paralelo a Warburg, Isadora Duncan se apropió también de la reflexión de Nietzsche, quien influenciado por Wagner había denunciado la absurda separación de las artes, para postular una nueva danza, que ella concebía como danza integrada en el teatro, y al mismo tiempo libre de la dictadura del libreto y de la partitura musical basada en libretos coreográficos. En cierto modo, Duncan con su danza libre trató de volver a una danza previa a la coreografía. Previa a la invención del código que sometió la danza a la coreografía. La intuición de Duncan, que en cierto modo se corresponde con el pensamiento de Warburg, fue considerar esa separación como algo artificioso e históricamente no tan antiguo. Su origen se podría situar en el pensamiento ilustrado y en la prevalencia de la palabra y del código sobre el cuerpo y el movimiento.

Fue en aquella época cuando para intentar superar el secular desfase de la danza respecto a las otras artes, se puso en marcha el mecanismo ilustrado para la construcción del ballet basado en el código coreográfico. El ballet sólo podía ser considerado arte en analogía a la poesía; se le consideraba como una poesía muda. Y la garantía de que esa poesía muda fuera artística estaba en su seguimiento de la composición realizada por el poeta autor del libreto y el músico autor del código. Uno de los autores de la *Encyclopédie*, Venel, denunciaba la incultura de los bailarines, sólo preocupados por su cuerpo, como un obstáculo al avance de la danza (Diderot y D'Alembert 1751-80, VI, 651).

De algún modo, Noverre fue el encargado de ilustrar en sus cartas el ámbito de la danza, tratando de solventar aquel problema que los ilustrados entendían como "incultura", pues eran incapaces en aquel momento de reconocer lo que ahora nosotros podemos reconocer, es decir, los discursos y los pensamientos del cuerpo, cuya traducción había encontrado Warburg en las pinturas del Renacimiento.

La tensión entre código e invención que se establece en las *Lettres* marca el inicio de una tradición artística, la del ballet, que no es la única de la danza. En cierto modo, se podría argumentar que la coreografía actuaba contra la danza: con el fin de reivindicar la función del ballet en el ámbito de las artes, el resto de las formas de danza quedaban desplazadas fuera de lo artístico. Y el principal argumento es su débil relación con el código, con la escritura. Pero las danzas miméticas, las danzas orgiásticas, las danzas sociales, las danzas teatrales no identificables como ballet, constituían un campo muy extenso, donde también existían códigos, aunque esos códigos no estuvieran escritos y por tanto no pudieran ser controlados por una persona, el coreógrafo, ni resultaran inteligibles para la academia.

No es de extrañar que la rebelión contra el código que se produjo en Europa a principios del siglo xx coincidiera con la descomposición de los restos del *Ancien Régime* en los años previos a la Primera Guerra Mundial, pero también con la reacción contra la herencia racionalista que plantearon los discípulos de Nietzsche.

Se trataba de reivindicar aquella danza que había quedado fuera del código. Y de reivindicar la danza como una dimensión antropológica, una dimensión constitutiva del ser humano intrascendente (bien en su relación con fuerzas anímicas, bien en su relación social). Y utilizo intrascendente en el sentido de una trascendencia interna, de una trascendencia que ocurre en la inmanencia, y que representa la naturaleza tensionada y contradictoria del ser humano. En una interpretación radical del pensamiento nietzscheano, podríamos aceptar que la danza dejaría de ser danza en el momento en que es fijada como coreografía.

Sin embargo, lo que el pensamiento de Warburg parecía poner en evidencia es que no hay contradicción entre danza y escritura, que ésta es una contradicción forzada. Hay una palabra que fija, que domestica, y hay una escritura que también danza. Y en este punto podríamos reivindicar una idea de escritura, formulada por Derrida, que no es la escritura que se constituye en texto cerrado y estático, sino una escritura "cuyos signos constitutivos son tan inestables y huidizos como los pasos de la danza" (Lepecki 2004, 135).

La relación entre palabra y danza se puede plantear de un modo trágico, en el modo de la escisión insuperable, o en un modo narrativo, en el modo que reconoce la diferencia sin cancelar el movimiento, y que hace productiva la diferencia en la creación de acciones, de relatos, de gestos, en definitiva de conocimiento.

De una forma ingenua, cuando hace ya algunos años organizamos en Madrid un evento de danza y artes del cuerpo, denominado *Desviaciones* (2001), tratamos de desarrollar un tipo de escritura abierta (Sánchez 2001b). En aquel momento todavía hablábamos de escribir sobre la práctica artística. Ahora hablaríamos ya no de un "escribir sobre", sino de un "investigar en". Y aquel proyecto, al que no sabíamos dar nombre (festival, encuentro, evento) ahora podría ser nombrado.

Desviaciones fue un proyecto de dos coreógrafas, Blanca Calvo y La Ribot, que trataron de romper el aislamiento internacional de los creadores de danza de Madrid, mediante una serie de invitaciones a artistas, presentaciones de piezas y encuentros teóricos, incluyendo la publicación de algunos libros. En perspectiva, podría considerar aquella experiencia como un ejemplo de investigación en danza. Creación de un contexto de investigación, estímulo de piezas de investigación en danza y producción de material teórico. De ahí salieron dos libros: *Desviaciones* (1999) y *Cuerpos sobre blanco* (2003), y una gran cantidad de reflexión teórica. Pero salieron también trabajos de artistas jóvenes que ahora son los creadores españoles más relevantes en el contexto internacional: Olga Mesa, Cuqui Jerez, Juan Domínguez, etc.

Otro contexto importante de investigación en la primera década del siglo xxi en España fue *L'animal a l'esquena* (2001). Este centro fue creado por los coreógrafos Pep Ramis y María Muñoz, directores de la compañía Mal Pelo. Se trataba de propiciar encuentros, contrastar ideas, ofertar a los profesionales y a los jóvenes que inician su trayectoria creativa un lugar donde confrontarse con diferentes visiones. El punto de partida era la danza, el trabajo coreográfico de Mal Pelo. Pero el objeto de investigación fue el cuerpo, el cuerpo interrogativo, y un cuerpo que preguntaba desde una multiplicidad de lugares. Se pretendía indagar las transformaciones que han ocurrido en el ámbito sensorial como consecuencia del devenir histórico de los últimos años, explorar y analizar un cuerpo "relacionado" y "contaminado", lugar de la experiencia y objeto de representación, con el fin de establecer nuevos posicionamientos personales, intelectuales y artísticos.

L'animal a l'esquena se inauguró con un seminario de Steve Paxton, que implicó a los participantes en un ejercicio físico, para la elaboración de *compost*, y con una fiesta multitudinaria. En un momento de esa larga noche en que vivimos la inauguración del centro, con la participación de numerosos artistas (creadores escénicos, musicales y visuales) que presentaron fragmentos de sus trabajos utilizando la nave, la masía y el entorno natural del centro, se vio a alguien a lo lejos caminando por el campo con un animal cargado a la espalda. Por una parte, aquella imagen remitía a una preocupación esencial en el trabajo creativo de Mal Pelo y que ahora se trasladaba al centro: el interés por el movimiento y la mirada de los animales, la búsqueda de la fisicalidad en lo natural y lo cotidiano, la necesidad de reducir la distancia con el animal que somos o con el animal que cargamos… Por otra parte, aquella ilustración funcionaba también como un ejercicio de humildad, reflejo de un voluntario alejamiento de cualquier tentación de soberbia artística. La humildad es la condición de la escucha.

Mi última relación directa con Mal Pelo fue la escritura de un texto para su libro *Swimming Horses* (2013), que se acaba de publicar. *Swimming Horses* (2009) es un espectáculo en el sentido tradicional de la palabra. Pero es un espectáculo que no habría existido sin todo el trabajo de investigación que se desarrolló en Celrá en los diez años anteriores. Sin ellos, habría sido distinto el acercamiento a John Berger, autor de los textos de la pieza, y a Mahmud Darwish, el poeta palestino, ícono de la disidencia palestina, cuyos versos se escuchan en la pieza. Pero *Swimming Horses* es también un libro. Es un libro donde la palabra y la danza conviven no como documentación, sino como un lugar de supervivencia de experiencias, no sólo supervivencia de un espectáculo, sino supervivencia de momentos, de encuentros, de formulaciones creativas.

Una compañía de danza que hace un libro no es algo tan raro. Lo interesante es que el libro no se conciba como documentación de un proceso acabado, sino como parte de ese mismo proceso. Ahí es donde la investigación en danza trasciende la materialidad de los cuerpos y ocupa la materialidad de las palabas, de las palabras que bailan.

He citado algunas de mis aproximaciones a la danza y a la investigación en danza en dos contextos: *Desviaciones* y *L'animal a l'esquena*. El hecho de que me implicara de manera intuitiva (a principios de los noventa) en procesos que desconocía, creo que para mí fue una ventaja en el momento de plantear quince años más tarde cómo podía concebirse la investigación. Siempre entendí que la investigación no era nada nuevo, sino un modo de recodificar algo que habíamos estado haciendo en los años anteriores y que no sabíamos nombrar. Al nombrarlo, lo transformamos, aparecen otras preguntas.

En los últimos años, el grupo de investigación Artea ha realizado varios proyectos de investigación que ahora sí de un modo consciente proponían modos de investigación basados en la práctica o en colaboración con artistas. *Autonomía y complejidad* (2009-2011) y *Migraciones escénicas* (2010-2012) se desarrollaron como tentativas de crear espacios de comunicación entre personas que provenían de disciplinas artísticas y académicas muy diversas. Los proyectos no se plantean con un objetivo preciso, ni acotan un campo de investigación, sino que más bien proponen generar un campo de acción, abrir problemas a los que confrontarse colectivamente pero a los que se puede responder también individualmente. Son proyectos que tienen un origen académico, pero que dan lugar a contextos de trabajo y de creación en espacios intermedios. Establecen líneas compartidas de acción y de investigación, más que definir objetivos y métodos precisos.

Autonomía y complejidad se desarrolló en complicidad con investigadores de Brasil, Turquía y Eslovenia, y puso el énfasis en la historia, pero no en la historia de la danza escrita por historiadores, sino en la relación con la historia de los propios coreógrafos. *Migraciones escénicas* se centró en hacer comunicables procedimientos de creación empleados

por bailarines y coreógrafos. El primero nos confrontó a nuevos modos historiográficos escritos en el cuerpo. Nos llevó al estudio y la práctica de la reconstrucción, del *re-enactment,* un ámbito que ha tenido un gran desarrollo en la última década. Y que ha dado lugar a trabajos de investigación y de creación muy interesantes. Una de las consecuencias de este proyecto fue la publicación de un libro titulado *Hacer historia*, que presta atención al trabajo histórico realizado por los propios artistas y coreógrafos mediante el trabajo de archivo, el *re-enactment* o el cuerpo-archivo. Entre los artistas que escriben o cuyas prácticas se analizan en el libro figuran Rabih Mroué, Boris Charmatz, Janez Janša, Iago Pericot, Goran Sergej Pristaš y Olga de Soto. Me detendré brevemente en el proyecto de esta última.

En septiembre de 2002, la coreógrafa Olga de Soto recibió el encargo por parte de Culturgest (Lisboa) de realizar un homenaje escénico a la pieza *Le jeune homme et la mort*, de Jean Cocteau, coreografiada por Roland Petit, con Jean Babilée y Claire Sombert, estrenada en el Teatro de los Campos Elíseos de París en 1946. Lo primero fue el desconcierto:

> ¿Y a mí qué me queda de un espectáculo cualquiera tomado al azar?
>
> ¿Y de un espectáculo que realmente me haya marcado?
>
> ¿Qué es el arte llamado vivo?
>
> ¿En qué trabajo?
>
> ¿Por qué?
>
> ¿Qué queda de una obra escénica cuando las personas que la han visto y las personas que la han hecho ya no están para acordarse, para hablar de ella, para hacerla vivir en su cabeza y en la de los demás? Algunas líneas de un libro… (Soto 2010, 127).

La salida hallada por Olga de Soto fue iniciar una investigación sobre las personas que habían presenciado aquellas representaciones y tratar de agitar su memoria en busca de recuerdos. "¿Y cómo abordar esta cuestión si no es intentando visitar el recuerdo de las personas que compartieron ese momento y a las que este espectáculo interpeló, emocionó, marcó, transmitiendo hoy lo que han guardado de él? […]" (129). El resultado fue una propuesta escénica en la que lejos de proponer una construcción fantasmal de cuerpos que representan a otros cuerpos (o de imágenes electrónicas que representan otros cuerpos) se presenta una instalación documental que hace presente los fantasmas por medio de la oralidad.

Podríamos considerar en este contexto, aunque no figure en el libro, la propuesta de la coreógrafa uruguaya Tamara Cubas, *Trabajos de amor perdidos*. En este caso no se trata de una reconstrucción de piezas anteriores, sino de citas de piezas que han marcado la trayectoria creativa de la coreógrafa (Simone Forti, Jérôme Bel, La Ribot, Gilles Jobin), que se montan y a veces se entrecruzan con una investigación sobre la biografía de la coreógrafa, sobre la resistencia contra la dictadura de sus padres, presentes en escena, y sobre la memoria de un tiempo de violencia que impide todavía hoy en Montevideo hacer una danza conceptual como la danza conceptual europea.

Lo que tienen en común estas propuestas es que no se pueden contemplar como espectáculos, sino que son momentos de procesos de investigación. Pueden ser momentos finales, pero también pueden ser momentos intermedios.

El segundo proyecto de investigación, *Migraciones escénicas*, un proyecto coordinado por Victoria Pérez Royo, sucedió como una serie de "estaciones" y "laboratorios". Las "estaciones" eran encuentros a modo de conversaciones donde se trataba de indagar en los procedimientos de creación usados por los artistas en sus trabajos. Los "laboratorios" eran espacios de trabajo compartido, donde un grupo de artistas y académicos se concentraba en torno a problemáticas

propuestas por un artista. No se trataba tanto de formular métodos o técnicas, sino más bien conocer "intimidades" de los procesos, hacer comunicable aquello que muchas veces se ha considerado un misterio gobernado por el azar, la inspiración o la casualidad. Esta idea de compartir procesos ha sido también explorada por coreógrafos, como resultado de su proceso de creación, ahora indisociable de la investigación. Una de las figuras que más han incidido en esto en Europa es Xavier Le Roy.

Me interesa subrayar de todas estas experiencias la dimensión colectiva de la investigación. El énfasis se pone en la generación de contextos, de espacios de resonancia, que puedan dar lugar o no a experiencias compartidas. Y probablemente uno de los retos de la investigación en artes consiste en crear este tipo de espacios de intensidad, sin por ello caer en un mero transitar de evento a evento. ¿Poner a la gente junta para qué? ¿Para hacer qué?

Éste es uno de los riesgos de las metodologías lúdicas, que en los últimos años se han explorado. Reconocer el riesgo no significa renunciar al experimento. Pero sí estar alerta. La investigación no puede ser un pasatiempo. Debe haber una ganancia. Una ganancia no necesariamente de conocimiento, pero sí de saber, de un saber basado en la experiencia. Y lo interesante, pero al mismo tiempo lo problemático de esto, es que ese saber sólo se transmite en la experiencia. No se puede reducir a fórmulas publicadas en libros. Pero se diferencia del viejo saber disciplinar en que puede tener resonancias y continuidades fuera de la disciplina dancística. Y a la inversa. Podríamos resumir que el método básico desarrollado en estos proyectos de investigación se basa en la creación de una colectividad de resonancia en torno a un problema.

Estas colectividades de pensamiento (y entiendo que el arte / la danza es, como sostenía Hannah Arendt, un modo de pensamiento) se hacen visibles a veces en escena, a veces en laboratorio, a veces en publicaciones. El último número de *Cairon* constituye un claro ejemplo de esta colectividad de pensamiento. *Cairon* fue una revista de ciencias de la danza, cuya publicación se inició en 1995 con dirección de Delfín Colomé. A partir de 2009, la revista cambió de formato y de orientación, pasó a denominarse "revista de estudios de danza" y se prestó más atención a la práctica contemporánea, no solamente desde un punto de vista crítico, sino también en forma de colaboraciones visuales y performativas. El último número fue coordinado por la coreógrafa Cuqui Jerez en colaboración con Victoria Pérez Royo; propusieron un juego: una cadena en la que cada contribución debía utilizar y ser una respuesta al texto anterior. Esto obligó a alterar el modo y el tiempo de producción habitual en una revista, la escritura y la edición se demoraron dos años y el resultado fue un volumen que se iniciaba con un texto de un coreógrafo, al que sucedían propuestas en muy diversos formatos (textos académicos, lúdicos, visuales, dos CD, un póster y algunas páginas en blanco), realizadas por coreógrafos, artistas visuales y escritores. Uno de los textos publicados, "10 × 10 afirmaciones", fue escrito por Alice Chauchat y Mette Ingvartsen: cada quien se obligó a escribir cinco afirmaciones utilizando algunas palabras contenidas en el texto matriz, el escrito por el coreógrafo Juan Domínguez y que figura al principio del volumen. Hay diez afirmaciones sobre coreografía, sobre cómo trabajar, sobre una coreografía sensorial, sobre cómo tocar… y también hay 10 afirmaciones sobre "cómo evitar quedarse atascado en la historia". Destacaré algunas de estas 10 afirmaciones, escritas por Mette Ingvartsen en febrero de 2010:

> 1. En lugar de celebrar a los maestros del pasado, celebra lo que está emergiendo en el presente.
>
> 2. En lugar de reconstruir, apropiarse de, encarnar, copiar y personificar personas muertas, inventa nuevas figuras para el futuro. […]
>
> 4. En lugar de regresar a la especificidad medial de la danza volviendo a la danza tal y como la conocimos, reconsidera el cuerpo desde nociones contemporáneas de movimiento. […]

> 7. En lugar de dejar la historia para los académicos y eruditos, haz publicaciones, partituras, textos y afirmaciones que documenten la actividad de la escena. […]
>
> 9. En lugar de tener miedo de que la historia de la danza desaparezca, deja que se convierta en una práctica. No una clase de danza física, sino en una investigación amplia sobre el contexto, la reconstrucción, el repertorio, etc. (Ingvartsen 2012, 66).

La idea de que los propios artistas se hagan cargo de su historia es complementaria con la idea de que los investigadores de otras disciplinas (filosofía, antropología, sociología, arquitectura, música…) participen en procesos de investigación en los que cada cual aporta sus destrezas, pero al mismo tiempo en algún momento está dispuesto a dejarse comprometer en propuestas diseñadas con metodologías ajenas. La historia que escribirán los coreógrafos será muy distinta de la que escriban los historiadores, no por ello menos rigurosa o fiable. Del mismo modo que las prácticas creativas que puedan realizar arquitectos o antropólogos serán muy diferentes a las realizadas por los coreógrafos, pero no por ello menos transformadoras o significantes.

Esta orientación transdisciplinaria guió también la propuesta de un contexto de formación-investigación, que arrancó en paralelo a la nueva época de la revista *Cairon*: el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual. Planteamos los siguientes principios:

1. Un máster basado en la práctica, donde los laboratorios de creación, coordinados por artistas con una práctica profesional activa, serían ejes del proceso de conocimiento.
2. Generación de contextos de debate e intercambio en que participen artistas y académicos para facilitar una transición fluida de discursos teóricos y prácticos.
3. Incentivar los procesos colaborativos, no sólo entre los estudiantes, sino también con tutores y coordinadores, para lo cual es necesario establecer relaciones de horizontalidad.
4. Concebir el máster como un espacio de convivencia y de experiencia.
5. El fin no es la adquisición de conocimiento, sino la transformación del sujeto investigador.
6. El máster como un espacio abierto: a iniciativas individuales, a otros contextos docentes, a actividades institucionales, al intercambio.

El diseño actual del máster se nutre de la experiencia de sucesivas ediciones, pero también de otros programas que comparten la misma voluntad de articular formación, investigación en espacios institucionales, pero en diálogo con contextos de producción y diseminación existentes. Entre nuestros referentes figuran DasArts en Amsterdam o la Maestría en Artes Vivas, de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá.

Podríamos pensar que uno de los objetivos de los programas de arte-investigación, además de la experiencia formativa e investigadora en sí misma, es facultar a los artistas para que se autolegitimen. Y la autolegitimación pasa por devolver las artes al lugar de donde fueron expulsadas cuando en el siglo XVI la introducción del método científico estableció una diferencia entre las artes, carentes de discurso, y las ciencias, dotadas de él. La contraposición del científico y el escritor elocuentes (mediante la matemática o la escritura) al pintor y al músico brutos, que no pueden compartir sus descubrimientos se instaló durante muchos años en el imaginario cultural. En ese contexto, coreógrafos

y bailarines fueron aun más perjudicados. Se podría decir que los bailarines son los subalternos del régimen de las artes, por sí mismos en una posición subalterna respecto de los regímenes del conocimiento científico.

En un intento de acabar el trabajo iniciado por sus antecesoras (Isadora Duncan, Merce Cunningham, Yvonne Rainer y Pina Bausch), Jérôme Bel decidió ofrecer a estos sujetos subalternos los medios para su representación. La primera pieza de esta serie fue *Véronique Doisneau* (2004), en la que la bailarina que le da nombre narra algunos episodios de su vida privada, su experiencia en el cuerpo de baile de la ópera de París, hace demostraciones de su trabajo e interpreta alguno de aquellos papeles principales que nunca pudo ejecutar ante el público. La serie continuó con *Pichet Klunchun and myself* (2005), *Isabel Torres* (2005), *Lutz Förster* (2009) y *Cédric Andrieux* (2009). Se trataba en todas ellas de integrar historia, discurso y espectáculo: poner en escena la historia personal, que es un modo diverso de poner en escena la historia de la danza, liberada de discursos externos a ella.

Quizás habría que aceptar que un bailarín puede hablar con su cuerpo, elaborar un discurso con su cuerpo. Y esto es algo que no ocurre sólo en el ámbito de la danza contemporánea, puede ocurrir también en investigaciones en danzas categorizadas como populares, tradicionales, folclóricas y étnicas.

Un ejemplo paradigmático en este sentido es el del bailaor Israel Galván. En este caso, el empoderamiento de Galván como sujeto discursivo se produjo gracias a su colaboración con Pedro G. Romero. Probablemente Didi-Huberman nunca habría reconocido el potencial discursivo del trabajo de Israel Galván sin la investigación creativa desarrollada en conjunción por Pedro G. Romero y el propio Israel. No se trata de una reedición de la fascinación con que Paul Valéry observó las danzas de La Argentinita para elaborar su *Filosofía de la danza*. Se trata de un trabajo en colaboración, donde el poeta o el filósofo no crean con palabras algo evocado por el cuerpo, mudo, sino que participan en una investigación compartida.

Pedro G. es un artista-investigador, un artista que hace investigación antes de que se planteara la necesidad de que los artistas hagan investigación. El artista-investigador llamado Pedro G. concibe su obra como una práctica de archivo, como una relación con las culturas marginadas, como una historiografía creativa, que incluye una historia personal de la música y de la danza contemporánea desde la óptica del arte conceptual, pero sin traicionar las raíces populares, familiares y disidentes de la cultura flamenca. Su colaboración con Israel Galván puede resultar modélica para concebir proyectos de investigación académicos. ¿Por qué buscar modelos de investigación en otras disciplinas académicas cuando artistas y poetas nos están ofreciendo modelos de investigación fácilmente trasladables al ámbito académico y con pleno sentido? ¿Por qué pensar que las investigaciones desarrolladas sobre el escenario por Olga de Soto, Jérôme Bel o Israel Galván no son en su proceso y en su presentación pública en sí mismas investigaciones y deben ser traducidas a otro lenguaje para ser reconocidas como tales?

Bibliografía

Agamben, Giorgio. 2008 [1999]. *La potencia del pensamiento*. Barcelona, Anagrama.

Diderot, Denis y Jean D'Alembert. 1966 [1751-1780]. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné de science, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres.* Edición facsimilar. Stuttgart-Bad Cannstadt, Friedrich Vommann Verlag (Günther Holzboog).

Benjamin, Walter. 1982 [1937]. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs". En: *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus.

Didi-Huberman, Georges. 2009 [2002]. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada.

———. 2008 [2006]. *El bailaor de soledades*. Valencia, Pre-Textos.

Chauchat, Alice y Mette Ingvartsen. 2012. "10 ×10 afirmaciones". En: *Cairon. Revista de Estudios de Danza*. Nº 14: *To be continued*, monográfico editado por Cuqui Jerez y Victoria Pérez Royo. Madrid, Universidad de Alcalá / Artea.

Lepecki, André. 2004. "Inscribing Dance". En: André Lepecki (ed.). *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown (Ct.), Wesleyan University Press. Pp. 124-139.

Lévi-Strauss, Claude. 2009 [1962]. *El pensamiento salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica.

Pérez Royo, Victoria. 2011. "Sacudirse el pasado de encima y tomarlo en las manos". http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/subcontextos/113/Sacudirse%20el%20pasado%20de%20encima%20y%20tomarlo%20en%20las%20manos.%20Victoria%20Perez.pdf. Consultado: 20 jul. 2013.

Sánchez, José A. 2001a. "Las artes escénicas en la Enciclopedia". En: *La Enciclopedia de Diderot y D'Alembert*. Catálogo de exposición. Cuenca, Fundación Antonio Pérez. Pp. 79-114.

———. 2001b. "La escritura en movimiento". Inédito. Intervención en una mesa redonda en el marco de *Desviaciones*. Madrid, Círculo de Bellas Artes.

Soto, Olga de. 2010. "Historia(s)". En: Isabel de Naverán (ed.). *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Madrid / Barcelona, Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Institut del Teatre. Pp. 125-134.

Tocando la historia[1]

Ann Cooper Albright[2]

Esta conferencia empieza con una pregunta: ¿cómo es uno tocado por la historia? El verbo es elegido con cuidado. No estoy preguntando cómo uno es afectado por la historia; tampoco estoy preguntando qué aprende uno de la historia. En vez de ello, quiero pensar: ¿cómo es uno tocado por la historia? Tocar, tocando, ser tocado –estas palabras evocan la relación en la que uno y otros estamos unidos en el intercambio que abre las fronteras del discurso crítico a las sutiles energías de las actuaciones en vivo. Ser tocado por la historia canaliza el proceso en una experiencia perceptual, cuya medida no puede ser fácilmente cuantificable en términos de hechos o de fechas.

Como lo plantea Toni Morrison en su conmovedor ensayo “El lugar de la memoria” (“The Site of Memory”) (1990), se requiere un acto de imaginación para localizar las múltiples “verdades” que han sido pasadas por alto por las historias establecidas. Al discutir la manera como Morrison recrea la vida interior de los esclavos afroamericanos en su relato de ficción, ella escribe:

> [L]a distinción crucial para mí no es la diferencia entre el hecho y la ficción, sino la diferencia entre el hecho y la verdad. Porque los hechos pueden existir sin la inteligencia humana, pero la verdad no (Morrison 1990, 303).

Estas “verdades” nos tocan con una carga kinestésica que se registra de manera distinta a cualquier otra clase de documento histórico. Están fundadas en una conciencia somática, a la que Morrison describe como “lo que los nervios y la piel recuerdan tal como apareció” (Morrison 1990, 305).

1 El texto de la conferencia de la profesora Ann Cooper Albright, “Touching History”, ha sido traducido por Ana Carolina Ávila P. y Carlos Eduardo Sanabria B., en el marco del proyecto de investigación “Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo”, para el Segundo Congreso Nacional de Investigación en Danza, Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2013.

2 Profesora de danza, en el Oberlin College, en Ohio (EE.UU.); imparte cursos y seminarios de historia y crítica de la danza, teoría de la performance, improvisación de contacto, autobiografía y performance, actos *queer*, y paisajes somáticos. Autora de obras como *Encounter with contact improvisation*, *Modern gestures: Abraham Walkovitch draws Isadora Duncan dancing*, *Traces of light: absence and presence in the work of Loïe Fuller*, *Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance*, entre otras. Editora de los libros *Moving history: dancing cultures* y *Taken by surprise: improvisation in dance and mind*, publicados por la Wesleyan University. Su trabajo ha sido reconocido con cinco premios de excelencia en artes otorgados por el National Endowment for the Humanities, American Council of Learners Society, la Fundación Camargo, la Fundación Furthermore y el Consejo de Artes de Ohio. Actualmente es presidente electa de la Sociedad de Académicos de Historia de la Danza, y es directora del Departamento de Danza, del Oberlin College.

Nuestra piel es el medio del tacto, el primer lugar de cualquier intercambio táctil con el mundo. Como sabemos, la piel es uno de los más grandes y sensitivos órganos del cuerpo humano. Cubre por completo nuestro cuerpo y es imposible existir en el mundo sin la propia piel. Irónicamente, muchas personas a lo largo de sus vidas tienen poca conciencia de su piel como una "facultad perceptiva". Esto se debe a que nuestra cultura postindustrial privilegia lo visual, casi al punto de la exclusión de nuestros otros sentidos, incluyendo el tacto, el sonido e incluso el movimiento. Muchas personas usan la vista casi exclusivamente para navegar en el mundo –tanto *off-line* como *on-line*–. Usualmente nos hacemos conscientes de nuestra piel en situaciones extremas tales como el miedo (la piel erizándose en la parte de atrás de mi cuello), el temor (me puso la piel de gallina), o el placer (la sensación de cosquilleo de la caricia de un amante).

Podemos concebir nuestra piel también como una frontera o como un conducto, y este cambio en la percepción lleva a una comprensión radicalmente distinta de la relación entre el yo y los otros, entre el interior y el exterior. Si mi piel es vista como una barrera contra la enfermedad, la infección o cualquier clase de contaminación, es posible que me aproxime a la vida con una especie de mentalidad de la "guerra fría", construyendo barreras en mi sistema de defensa y usando mi piel como un muro o un contenedor diseñado para mantenerme seguro de las influencias peligrosas. O si, por otro lado, yo experimento mi piel como una interfase porosa entre mi ser y el mundo, entonces tenderé a aceptar mi piel como una capa permeable, sensitiva, que facilita el intercambio, permitiéndome tocar y ser tocado por mi entorno.

Este tipo de atención requiere práctica, y claramente implica algunos riesgos. El hecho de alargar la mano para tocar algo o a alguien, hace énfasis en su propia reciprocidad, pues es imposible tocar en modo alguno que no implique el propio cuerpo. Esto es cierto también en el caso del fuego y de otras personas, así como en el caso de la historia.

Estos apuntes iniciales fueron ocasionados por un recuento retrospectivo, una especie de vistazo hacia atrás en los principios metodológicos y en las curiosidades que motivaron mis últimos dos libros, al momento de embarcarme en un nuevo proyecto. Me intriga la manera como la conciencia somática cultivada en muchas formas contemporáneas de movimiento nos puede ayudar también a considerar nuestra percepción kinestésica en el acto de escribir historia de la danza. Siendo a la vez académica y "agente de movimiento" (*mover*), trato de encontrar formas de usar mi inteligencia física para ayudarme a entender lo que está en juego al investigar un momento histórico en particular, un coreógrafo o una forma de movimiento. Considero esta manera de abordar los asuntos como una forma de crear un archivo encarnado, que se equipara al archivo visual o escrito, y que nos ayuda a localizar más que simples hechos. Por supuesto, como Susan Foster apunta en su introducción a *Coreografiando la historia* (*Choreographing History*):

> Esta afiliación, basada en una especie de empatía kinestésica entre los cuerpos imaginados, vivos y muertos, no disfruta de un estatus primordial fuera del mundo de lo escrito. No posee autoridad orgánica alguna; no ofrece una validación final del sentimiento. Sino que está impregnada de vitalidad física y abarca una preocupación por seres que viven o han vivido. Una vez el cuerpo del historiador reconoce el valor y significado de la kinestesia, no puede des-animar la acción física de los cuerpos del pasado que ha empezado a percibir (Foster 1995, 7).

Este percibir es a la vez misterioso y profundo. Rodeándome de imágenes y de palabras, trato no sólo de analizar las representaciones textuales y visuales, sino también de imaginar la clase de danza que tales visiones inspiraron. Es decir, me permito ser tocada por lo que queda apenas parcialmente visible.

Empecemos con rastros [traces]. Rastros del pasado. Rastros de una danza. Rastros de luz… y color y tela. Rastros de un cuerpo, animando todas estas fuentes de movimiento. Rastros de una vida que giró a través de naciones, a través de siglos, a través de identidades. ¿Cómo rastreamos [trace] el pasado? ¿Reconfiguramos lo que está perdido? ¿Los rastros siempre son visibles?

Hace tiempo encontré por casualidad una exhibición de fotografías de la danza de inicios del siglo xx, en el Museo Rodin, en París. Compré un pequeño catálogo, y de vez en cuando paseaba por las asombrosas imágenes en blanco y negro buscando inspiración para bailar. Siempre me detenía en una imagen en particular de Loïe Fuller. Allí estaba ella, radiante en la luz del jardín de Rodin, el pecho expandido, los brazos desplegados como alas enormes, corriendo a toda velocidad hacia la cámara. Es la imagen de una mujer fuerte, madura, una que exuda una gozosa y terrenal energía. Una copia de esta fotografía tomada en 1900, por Eugène Druet, todavía cuelga sobre mi escritorio, inspirándome cada día.

Yo había estado pensando en escribir un libro sobre Loïe Fuller por un tiempo, pero me tomó bastante llegar a comprender cómo quería responder a los rastros menos visibles de su trabajo. *Rastros de luz. Ausencia y presencia en el trabajo de Loïe Fuller* (*Traces of Light. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*) (2007) empezó con una pregunta: ¿por qué en las discusiones sobre el trabajo teatral de Fuller, tantos críticos e historiadores descartan la experiencia corporal de su danza? Sentí que muchos académicos encubrían la experiencia kinestésica y material del cuerpo de Fuller, a favor de la imagen, en vez de leer esa imagen como una extensión de su danza. Entonces también estaban todas esas apologías y notas marginales acerca de cómo Loïe Fuller no tenía un cuerpo de bailarina, o ningún entrenamiento en danza en realidad, como si las imágenes del movimiento dependieran solamente de la luz, como si todo estuviera tecnológicamente capturado –un ejemplo típico: “La influencia de Loïe Fuller en el teatro siempre será sentida, particularmente en cuanto a la iluminación de la escena y la disposición de los drapeados. *Pero nunca fue una gran bailarina. Ella fue una aparición*” (Crawford Flitch 1913, 88)– [las itálicas son mías]. Había entonces una extraña urgencia en mi respuesta, todo mi cuerpo se revolcaba con el conocimiento kinestésico de que algo más estaba pasando.

> En toda escritura se rastrea un cuerpo, es el rastrear y el rastro [*the tracing and the trace*] –es la letra, sin embargo nunca es la letra, una literalidad, o más bien “letralidad” [*lettericity*] la que ya no es legible. Un cuerpo es lo que no se puede leer en un escrito (o uno tiene que comprender la lectura o el leer como algo más que un descifrar. Más bien, como tacto, como ser tocado. Escribir, leer: cosas de hecho) (Nancy 1994, 24).

A pesar de su incomodidad lingüística, esta cita de “Corpus”, de Jean-Luc Nancy, señala lo que para mí es una profunda diferencia en mi acercamiento a la historia. Moverse de los rastros hacia el rastrear, incorpora lo táctil y, por lo tanto, rechaza la separación tradicional entre objeto y sujeto. Acercarse a través del tiempo y del espacio para tocar la danza de Fuller, significa que me permito a la vez ser tocada, porque es imposible tocar algo de una manera que no implique también el propio cuerpo. El tocar entonces se convierte en el espacio de nuestra interacción, un compromiso mutuo. En tanto que toco a Fuller a través de mi investigación histórica, tanto textual como física, soy tocada en respuesta, permitiéndome escribir historia desde el interior de las vibraciones de su movimiento en marcha. Trabajar en este libro me ayudó a solidificar un acercamiento intelectual al pasado, que no sólo reconocía los efectos corporales del punto de vista del historiador, sino que también movilizaba mi cuerpo dentro del proceso del pensamiento y de la escritura.

> Quizás deberíamos deshacernos del sustantivo que nos pone nostálgicos, quizá incluso melancólicos al extremo. Reemplazar nuestra ambición de darnos cuenta qué fue lo que pasó, por una curiosidad acerca de cómo llegó eso a ser aquello que pasó. Reemplazar los rastros con el rastrear –el pasado con la pasión. Rastrear el contorno de la tela que hace espirales hacia arriba y hacia afuera, nos desborda más allá de cualquier discurso histórico o estético. Este acto de rastrear nos puede ayudar a hacernos conscientes no sólo de lo que es visible, sino también de lo que es, ha sido, siempre será menos claramente visible. Más allá de la imagen, hacia el movimiento.

Este enigma metafísico (¿cómo es uno tocado por la historia?) tiene, en mi caso, un complemento muy físico, una forma de danza contemporánea llamada *improvisación de contacto* (*contact improvisation*). En la improvisación de contacto, el real punto de contacto (definido la mayoría de las veces en términos del toque o el tacto físico, aunque también puede ser rítmico, visual o kinestésico) crea un espacio de improvisación en el que los presupuestos de lo que la danza debería ser (tiempo futuro) son evitados a favor de una curiosidad acerca de lo que está pasando ahora (tiempo presente). El punto de encuentro del contacto crea una interconexión entre peso, momento y energía que canaliza un destino físico común. El trabajo de uno con otro en la improvisación de contacto no es simplemente una adición del movimiento de uno al del otro sino, más bien, un ser consciente de que ambos movimientos cambiarán en el curso del dueto de la improvisación. Además de aprender cómo encontrar al otro en una danza, los bailarines de contacto se entrenan en una desorientación espacial extrema. Liberarse de la verticalidad del cuerpo y aprender cómo estar confortablemente "patas arriba", rodando desde y hacia el piso, haciendo espirales desde y hacia el piso, cayendo sin temor –todos éstos son aspectos de un entrenamiento que redirige la orientación visual hacia un fundamento kinestésico.

Pienso los aspectos físicos de mi investigación sobre Loïe Fuller, en términos de un dueto de contacto. Mi cuerpo es influenciado por la danza de Fuller, en la medida en que imagino cómo ella debió haber usado su columna vertebral, su cabeza, su pecho. Girando con mis brazos levantados y mi cabeza tirada hacia atrás, con las descripciones históricas sobre Fuller recostada en la cama con dolores terribles y bolsas de hielo sobre su región lumbar, tales descripciones empiezan a tener sentido en la medida en que literariamente incorporo algunos aspectos del costo físico de sus actuaciones nocturnas. Me doy cuenta de que Fuller pudo haber tenido una vértebra cervical desplazada. Incluso a un nivel intelectual o metafísico, pienso en nuestra interacción como un dueto de contacto, un encuentro somático, dispuesto por los rastros de la historia. Creo que avizorar esta relación en términos de un dueto de improvisación redefine útilmente la tradicional separación de un sujeto histórico (tratado como el "objeto" de estudio) y el escritor omnisciente de la historia. Cuando por ejemplo reviso la enorme variedad de imágenes de la Loïe –afiches, fotografías, pinturas, impresos, programas de mano–, no sólo trato de analizar la representación visual de su trabajo, sino también de imaginar el tipo de danza que inspiró tales visiones. Es decir, me permito a mí misma ser tocada (estas "cosas de hecho") por lo que sigue siendo sólo parcialmente visible.

Mi próximo libro, *Gestos modernos. Abraham Walkowitz dibuja a Isadora Duncan bailando* (2010), fue inspirado por un increíble archivo de acuarelas de Abraham Walkowitz. Trazadas y coloreadas a través de su vida, estas imágenes libres de forma de Isadora Duncan, me hablaron con tal fuerza gestual que yo tuve que ponerme en pie para poder dar testimonio de su gran formato con todo mi cuerpo (aunque no sea necesario decirlo, esto causó considerable alarma entre los bibliotecarios de las colecciones especiales del Centro Lincoln). Cuando más tarde decidí escribir acerca de esas imágenes de Isadora Duncan, me sorprendió un comentario de un amigo mío, en el sentido en que yo había estado pensando en Duncan por mucho tiempo. Nunca antes había considerado escribir un libro sobre Duncan. Sin embargo

era cierto que yo ya había escrito sobre Duncan antes en mi carrera, en un ensayo que se enfocaba en la autobiografía y la danza. Adicionalmente, una de las primeras piezas que yo había publicado fue un ensayo titulado "Escribiendo el cuerpo en movimiento", que también mostraba algunos de los dibujos de Walkowitz como ejemplos de obras que capturaban la inmediatez de los gestos danzantes de Duncan.

Mirando en retrospectiva, me doy cuenta de que Duncan había surgido a la superficie de forma repetida a lo largo de mi carrera dancística; sin embargo, si alguien me hubiera preguntado apenas el mes pasado si yo pensaba en mí misma como una aprendiz de Duncan, habría dicho que no. Es curioso lo que no logramos reconocer algunas veces. Mientras comprometía mi sensibilidad táctil cuando estaba trabajando sobre Loïe Fuller, fueron los ritmos de la respiración y el fraseo musical, para no mencionar la importancia de la repetición –de entrar en el mismo movimiento una y otra vez–, lo que impulsó mis intercambios dancísticos y escriturales con Isadora Duncan.

> Ésta es una que ha estado bailando. Ésta es una que ha estado haciendo danza. Esta una es una. Ésta es una que ha estado haciendo eso. Ésta es una bailando. Ésta es una que ha estado tratando de hacer bailando. Ésta es una que ha estado tratando de bailar (Gertrude Stein, en Dydo 1993, 122-123)[3].

Gesticulando hacia la presencia performática monumental de Isadora Duncan, Gertrude Stein construye su relato en prosa de la famosa bailarina, "Orta o una bailando" ("Orta or One Dancing"), sobre la base de una serie de "unas". Cayendo en cascada al lado de una secuencia en desarrollo de presentes participios, las "unas" resuenan dentro de una sucesión repetitiva que va y vuelve, muy a la manera del diseño, parecido al de las olas, de la danza de Duncan (Dydo 1993, 121-136). Aunque Stein empieza con el simple pero enigmático "Incluso si una fuera una, ella podría ser como cualquier otra", prontamente esta "una" va tejiendo su camino a través de un laberinto de estados incrementalmente complejos del ser: "Esta una es la una que piensa en creer que la danza tiene significado" (Dydo 1993, 123). Estos gerundios –siendo, haciendo, danzando, hasta llegar a existiendo– describen la combinación intrigante de Duncan de influencia histórica y arte moderno, al inscribir literalmente su movimiento en el lenguaje.

De manera similar, Abraham Walkowitz dibujó y pintó imágenes de Isadora Duncan en múltiples series de frases de movimiento, que también vuelven girando sobre sí mismas, para evocar a una "una" danzando. Como Stein, Walkowitz no solamente está interesado en capturar un preciso e individual momento, sino también en aproximarse a su sujeto una y otra vez mediante una puesta en acción –sobre el papel– de sus gestos físicos. La danza es un arte elusivo. Requiere el ensayo del movimiento para entrenar el cuerpo para una presentación que desaparece en el momento en que se cierran las cortinas. Para realmente encarnar los movimientos en los músculos y los huesos, se requiere constante repetición de acciones específicas. La palabra en francés para "ensayo" es, muy significativamente, *répétition*. A través de la repetición, Stein y Walkowitz retrazan [*retrace*] la presencia dancística de Duncan, elaborando representaciones únicas de la famosa bailarina, mediante nuevas aproximaciones a sus respectivos medios. Desplazando radicalmente las prioridades del lenguaje y del dibujo, hasta incluir un elemento de improvisación y de performancia, Stein y Walkowitz crean un retrato compuesto de Duncan, una artista que siempre estaba en el proceso de llegar a ser "una".

> Esta una es la una que ha estado bailando. Esta una es la una pensando en creer que la danza tiene significado. Esta una es una creyendo en pensar. Esta una es una pensando en que bailar tiene significado. Esta una es una creyendo en que bailar tiene significado. Esta una es una bailando. Esta una

3 Todas las citas que acompañan las ilustraciones en esta parte son de Gertrude Stein, "Orta or One Dancing".

es una siendo esa una. Esta una es una siendo en siendo una bailando. Esta una es una siendo en siendo una que está bailando. Esta una es una siendo una. Esta una es una siendo en siendo una (Dydo 1993, 123-124).

Luego de una o dos páginas del retrato de Duncan hecho por Stein en sus 99 estrofas, la mayoría de los lectores tienen que tomar una decisión consciente acerca de cómo continuar. O bien uno empieza a pasar por encima de las frases repetitivas, buscando solamente el diseño de la variación, como cuando "siendo" se transforma en "haciendo", y "pensando" se vuelve "creyendo"; o bien uno respira profundo e invoca una sensibilidad somática que se expande más allá del significado simbólico de las palabras, y empieza pacientemente a leer en voz alta las palabras. Con la voz del lector cargando la repetición textual de la "una" hacia el sonido vivido, el lenguaje de Stein empieza a resonar, como un canon musical en el espacio circundante. En este momento, los gestos de Duncan, expresados por la escritura de Stein, comportan un poder profundo en tanto que reverberan tanto dentro como fuera del cuerpo del lector. Creo que éstos son los momentos que Walkowitz trató de capturar en sus imágenes de la bailarina. El poder declarativo de sus brazos expandidos, la cualidad expansiva de su cuerpo maduro que llena el recuadro, y las reverberaciones de movimientos pasados, serpenteando hacia el fondo –éstos eran los elementos de la danza de Duncan hacia los que Walkowitz, una y otra vez, fue tanto conducido como expulsado.

Cuando enseño Duncan en mi clase de historia de la danza del siglo xx, llevo a mis estudiantes fuera del salón, a un arco conmemorativo. Parados entre las columnas, retomamos lo que hemos aprendido acerca del medio cultural de la temprana danza moderna, e inspirados por la arquitectura monumental y el cielo abierto tratamos de encarnar algo del movimiento expresivo de Duncan. Cuando regresamos al salón de clase, les doy copias del retrato en prosa de Gertrude Stein y de los bocetos de Abraham Walkowitz de Isadora Duncan, y les pido a mis estudiantes sintetizar su experiencia física con aquellas fuentes primarias. Con el paso de los años me he vuelto cada vez más consciente de que estos jóvenes bailarines frecuentemente tienen poco sentido del espacio. No lo "ven", no lo "sienten", y ciertamente no pueden "esculpir" el espacio de una manera significativa. Kinestésicamente permanecen dentro de su propio espacio físico circundante, bailando solamente con su reflejo en el espejo. Cualquier expansión tridimensional que afecte el espacio más allá de sus cuerpos, parece estar por fuera del alcance de su experiencia. Creo que al mirar y al escuchar los dibujos de Walkowitz, ellos pueden empezar a hacer visible un diálogo entre el movimiento y el espacio. A través de la práctica pueden prestar atención a las vibraciones del movimiento más allá de los confines de su piel. Al abrir sus cuerpos a los gestos dramáticos de Duncan, aprenden a expandirse más allá de los límites de su entrenamiento para imaginar otras posibilidades.

En "Dibujado para ese momento», texto de su colección de ensayos *El sentido de la vista* (1990), John Berger escribe acerca de la experiencia de la muerte de su padre. Al momento de su defunción, Berger se sintió obligado a dibujar su imagen. Gradualmente, a medida que el tiempo pasaba, este dibujo se volvió significativo de manera creciente, no como un hito de la desaparición de su padre, sino más bien como un proceso de su devenir, a lo cual se refiere Berger con la expresión "simultaneidad de una multitud de momentos":

En vez de marcar el lugar de partida, el dibujo empezó a marcar el lugar de llegada. […] El dibujo había dejado de estar abandonado y había pasado a estar habitado. En cada forma, entre las marcas del lápiz y el papel blanco en el que estaban inscritas, había ahora una puerta a través de la cual podían entrar momentos de una vida […] (Berger 1990, 143).

Para mí, este movimiento del pasado hacia el presente describe exactamente la trayectoria de los dibujos de Walkowitz de Duncan bailando. Cuando los miré por primera vez, ellos marcaban una pérdida histórica y otro tiempo. Ahora que ellos se me han vuelto familiares, sostienen una vida vibrante en el presente. Me cantan, inspirándome a mirar y a escuchar el mundo con un poco más de conciencia –y un poco más de gozo.

Simone Forti nació en Florencia (Italia) 25 años antes de que yo naciera en una base de la fuerza aérea en Illinois. Y, sin embargo, las circunstancias y un compromiso de toda la vida hacia la improvisación, nos han reunido de vez en cuando. Forti es de la misma generación de Yvonne Rainer y de Steve Paxton, y aunque ella no participó directamente en The Grand Union, sus tempranas construcciones dancísticas, tales como *Huddle* (1961), inspiraron muchas de las investigaciones de danza postmoderna en Norteamérica. Forti también es conocida por sus estudios de movimiento de animales en cautiverio, así como por su devoción en la exploración de formas y estructuras que aparecen en la naturaleza: plantas, rocas, el clima. Su enseñanza busca desarrollar una conciencia de sensaciones corporales individuales dentro del paisaje cambiante, de un entorno de movimiento. Esta atención interna frecuentemente le da a su danza una calma absorbente. Usualmente cuando contemplo a Forti, siento como si estuviera justamente a su lado, escuchando las fuerzas físicas que guían su danza.

Durante las dos últimas décadas, Forti ha desplazado el foco de su investigación en improvisación hacia una práctica escritural y dancística que ella llama "logomoción". En sus presentaciones, ella mezcla el habla y el movimiento para investigar la resonancia encarnada de temas tan diversos como las últimas noticias, el medio ambiente, o su propia experiencia de jardinería o de viajes. En un ensayo titulado "Animate Dancing", Forti describe esta práctica:

> Empecé a hablar mientras me movía, con palabras y movimientos que surgían espontáneamente de una fuente común. Esta práctica ha sido para mí una manera de saber lo que está en mi mente. Lo que está en mi mente antes de que lo piense completamente, mientras es aún un sentimiento salvaje en mis huesos. Mi tema se orienta hacia el paisaje, elaboraciones sobre las noticias, mi familia, el jardín, los vegetales, las malezas, las semillas, la manera en que en primavera una lombriz se apresura para buscar refugio mientras que arranco el centeno del invierno. Los pensamientos y las imágenes parecen destellar a través de mis centros motores y de mis centros verbales simultáneamente, mezclando y animando tanto el discurso como la incorporación física. Espacial, estructural, emocional. Llamo a esto el movimiento del decir o "logomoción". Veo esto como una forma de *performance* y como una práctica (Forti 2003, 57).

Este fragmento fue publicado en un libro que coedité con David Gere, titulado *Tomado por sorpresa* (*Taken by Surprise*). Quiero relatar la génesis de este ensayo, porque creo que ilustra un acercamiento que yo describiría como "archivo encarnado". Al inicio de la década de 1990, viajé a Mad Brook Farm, la comunidad rural de Vermont, donde vivían en ese momento Steve Paxton, Lisa Nelson y Simone Forti. Durante mi visita, Simone y yo hablamos y escribimos y nos movimos juntas, y la animé a recoger algunos de sus escritos de diario en un artículo largo. Más tarde ella me envió una serie de fragmentos y piezas de reflexiones desconectados acerca de su práctica de improvisación. En cuanto recibí esto, fui a mi estudio de danza y dispuse sobre el suelo estos escritos. Dediqué una larga tarde a organizar y reorganizar los parágrafos individuales en un orden que parecía fluir y que tenía sentido narrativo. En ese momento, yo era muy consciente de mi movimiento, y de cómo yo estaba improvisando mi camino a través de su escrito. Fue una diversión enorme y una manera física de editar el trabajo de alguien, y esa memoria sentida ha permanecido en mi columna vertebral durante 20 años.

Basado en ésta y en otras experiencias de "logomoción", recientemente (de hecho justamente en agosto de 2013) decidí escribir un libro sobre Simone Forti. En tanto que observo cómo este nuevo proyecto escrito puede llegar a comprometer mi danza, soy llevada a pensar en la idea del tejido conectivo. El tejido conectivo es una colección de fibras multifuncionales que envuelven, conectan y soportan nuestra estructura física. Como un sistema que responde tanto a nuestros estados físicos como psíquicos del ser, el tejido conectivo es tremendamente adaptable y resistente. También encuentro el tejido conectivo como una imagen sugestiva para las maneras en que Simone y yo habitamos ambientes dancísticos similares (los círculos relacionados de la improvisación del contacto y de la danza contemporánea), y compartimos curiosidades acerca de las intersecciones entre escritura y danza. En menos de una semana, regreso a mi cátedra en mi universidad y entonces no tendré mucho tiempo para trabajar en este nuevo proyecto. Pero tengo la esperanza de que puedo mantener viva su inspiración en el corazón de mi imaginación física, abriendo mi tejido conectivo para las miles de maneras en que puedo seguir siendo tocada por la historia de Simone.

Bibliografía

Berger, John. 1990. "Dibujado para ese momento". En: *El sentido de la vista*. Madrid, Alianza. Pp. 142-146.

CRAwford Flitch, John Ernest. 1913. *Modern Dancing and Dancers*. London, Grant Richards.

Dydo, Ulla E. (ed. and introd.). 1993. *A Stein Reader*. Evanston (Ill.), Northwestern University Press.

Forti, Simone. 2003. "Animate Dancing". En: Ann Cooper Albright and David Gere (eds.). *Taken By Surprise*. Wesleyan University Press.

Foster, Susan. 1995. "Choreographing History". En: Susan Foster (ed.). *Choreographing History*. Bloomington, Indiana University Press.

Morrison, Toni. 1990. "The Site of Memory". En: Russell Ferguson *et al*. (eds.). *Marginalization and Contemporary Cultures*. New York, The New Museum of Contemporary Art.

Nancy, Jean-Luc. 1994. "Corpus". En: Juliet Flower MacConnell and Laura Zakarin (eds.). *Thinking Bodies*. Stanford (Ca.), Stanford University Press.

Del punto de vista a un acercamiento teórico-práctico: lo articular

Marie Bardet[1]

Intento siempre pensar no en términos de superficie y subsuelo, sino en términos de distribuciones horizontales, de combinaciones entre sistemas de posibles. Allí donde se busca lo oculto por debajo de lo aparente, se instaura una posición de dominio. Es posible, a partir de un punto cualquiera, intentar reconstruir la red conceptual que hace que un enunciado es pensable, que una pintura o una música tiene efecto, que la realidad parece transformable o no transformable.

Jacques Rancière (2006, 142)[2]

Ningún nombre ni ningún contacto es original. La pregunta que anima esta narrativa difractada, esta historia basada en pequeñas diferencias, es también sencilla: ¿conllevan diferencias en sus consecuencias una semiótica política de la articulación y una semiótica política de la representación? [...] Los límites se conforman de manera provisional y nunca definitiva mediante prácticas articulatorias. El potencial para lo inesperado a partir de los actantes, que no están desnudos, humanos y no humanos implicados en las articulaciones –es decir, el potencial para la generación– sigue tanto problematizando como legitimando la tecno-ciencia.

Donna Haraway (1999, 135-139)

---

1 Marie Bardet es Doctora en Filosofía (París 8) y en Ciencias Sociales (UBA). Cruza su práctica de la filosofía con una práctica de danza desde el inicio de sus estudios, explorando particularmente la improvisación (Composición Instantánea, etc.) y prácticas somáticas (Feldenkrais). La transversalidad de estos dos campos nutre su escritura en revistas internacionales y libros (publicó *Pensar con Mover*, 2012), sus conferencias performáticas, ("Des-articulando: conferencia en movimiento", 2012; "Les restes des gestes", 2010), sus proyectos artísticos (en el proyecto Alrededor de la mesa Loic Touzé- Kompost 2013; Image in # 2001-2003), como su docencia e investigación en instituciones universitarias (Paris 8, IUNA, UBA, UNLP, UNC, UNLaR) y en instituciones artísticas (CCN Rillieux (FR), Teatro San Martín (AR), Espacio Ecléctico (AR), La Vitrina (CH)). Miembro fundador del grupo de investigación Soma&Po (Estéticas y políticas de las prácticas somáticas – París 8) y de Ningún Derecho Reservado (Buenos Aires). Miembro de la comisión de doctorado del IUNA. También se dedica a traducir textos del campo de la filosofía y del arte (Rancière, Nancy, etc.)

2 "J'essaie toujours de penser non pas en termes de surface et de sous-sol, mais en termes de distributions horizontales, de combinaisons entre des systèmes de possibles. Là où l'on cherche le caché sous l'apparent, on instaure une position de maîtrise. J'essaie de penser une topographie qui n'implique pas cette position de maîtrise. Il est possible, à partir d'un point indifférent, d'essayer de reconstituer le réseau conceptuel qui fait qu'un énoncé est pensable, qu'une peinture ou une musique fait effet, que la réalité paraît transformable ou non-transformable" (traducción propia).

Punto de vista teórico-práctico

Podría decir simplemente que mi situación en el campo de la investigación en danza es el de un “punto de vista teórico-práctico” y no teórico “sobre” la práctica. Pero apenas formulo esta frase, y ya viene una sospecha: ¿no será que deja de ser un “punto de vista”? La vista siendo sede por excelencia de la distancia “sobre” y de la supervisión. Tal vez por lo menos podríamos hablar de un punto de “mirar”. Un infinitivo que desplaza el punto de vista hacia un gesto, un hacer. En el ejercicio de mirar, esa primera distancia propia del punto de vista se puede dejar desplazar y ampliar por una mirada periférica, tridimensional. Pero entonces deja de ser un “punto de” para ser un despliegue tridimensional, no focal, del mirar. Pero más aun, seguramente deja de ser solamente de vista, en tanto se deja *tocar* por las experiencias frecuentadas. Deja de ser meramente visual, y el ejercicio de la mirada se contamina por el tacto, y por el estar en el medio. Pasamos pues de un punto de vista teórico-práctico a un acercamiento desde “en el medio”.

Me gustaría en un primer momento ver qué implicancias tiene este cuestionamiento radical del “punto de vista” en lo que me toca: un encuentro (entre tantos otros posibles, con cierta “humildad”, tal como lo dijo José Antonio Sánchez en su conferencia en este Congreso)[3] entre danza y filosofía: implicancias en tanto extensión del dominio del pensar y ampliación de las direcciones de exigencia. Quisiera luego intentar desovillar un hilo de esta posible investigación[4]: tirar el hilo de la articulación, o de lo articular, como acercamiento concreto-conceptual para pensar, mirar, hacer algo de/en danza.

Es desde un cruce entre lo que se puede afirmar de entrada como “prácticas” de filosofía y “prácticas” de danza, que me interesa mirar como teoría y práctica dejan de tener roles y lugares absolutamente opuestos (por ejemplo la sala de danza como lugar de práctica, el aula de filosofía como sólo teórica, *LA bailarina* como hundida en su papel práctico mudo y sin pensar, *el filósofo* como puro teórico racional y lleno de significación y de distancia).

Prestar atención (mirar, dejarse tocar por) el cambio de roles y de lugares, y las coimplicancias de tales nuevas reparticiones constituye uno de los efectos del hecho de haber soltado o ampliado el punto de vista. Si los lugares y los roles se vuelven a repartir, y que reconocemos por ejemplo que estamos instaurando modos de prácticas en un aula de filosofía, que estamos produciendo marcos de pensamiento en una clase de técnica de danza, que el método Feldenkrais es una práctica-pensamiento, etc., es que el sentido circula de otro modo que desde una teoría significando por encima a una práctica carente de sentido. Es, entonces, que se está marcando el terreno de:

– Una extensión del dominio del pensar: un pensar ya no reservado a lugares excepcionales de la reflexión teórica, sino extendiéndose hacia otras actividades, tal vez no meramente reflexivas, a atenciones y elaboraciones pe(n)sando;

– Al mismo tiempo que de una ampliación de las direcciones de las exigencias mutuas entre “prácticas de teoría” y “prácticas de práctica”. Exigencias de elaboraciones en común, de tomar el tiempo de prestar esta atención que inventan sus criterios “inmanentes” en cada coyuntura, exigencias de legibilidad, de poder compartir con otros lo que se viene haciendo, etc.

---

3 Ver Sánchez, “La palabra que danza”, en este mismo volumen.
4 Otro podría ser alrededor del tocar que Anne Cooper presentó de manera muy estimulante en su conferencia en este mismo volumen.

En esta extensión del dominio del pensar y ampliación de las exigencias, no se trata de aplastar las diferencias entre las distintas actividades, con exigencias, modalidades, campos y expresiones distintas, en una sola y misma cosa, sino de encontrar e inventar, cada vez, caminos híbridos, donde se hace, y se piensa, diferentemente, pero en un mismo plano de coautorización. No se abre un camino tanto hacia una asimilación de todo, una identificación u homogeneización, porque siguen existiendo desde luego diferencias de ritmos, de disciplinas, de materiales, de historias, pero sobre todo de temporalidades, entre entablar un proceso artístico en danza y escribir un libro de filosofía. Se trata más bien de producir otros modos de circulación, de redistribución y de autorización.

En este acercamiento entre teoría y práctica (en mi caso, acercamiento teñido entre una práctica de la filosofía, práctica de lecturas de filosofía occidental, de una filosofía entendida como práctica de producción de conceptos a partir de problemas que se sublevan e inquietudes que trabajan una situación; y una práctica de algo de danza, de lo llamado "improvisación", y de métodos somáticos como Feldenkrais), se puede ir trazando los modos que tienen los conceptos de emerger en la práctica misma. ¿Cuáles son los modos de emergencias de los conceptos, los problemas y las inquietudes que llevaron a elaborar tal práctica? ¿Las redes y los imaginarios convocados y operando en tal o cual práctica? A partir de ahí, ¿cuáles son los usos, las circulaciones, que pueden inventarse y construirse al trazar estos conceptos, estos problemas y estas redes?

Queda por decir que no se trata del ejercicio de una transparencia, de una mera identificación, de una pura transcripción de la práctica a la teoría por ejemplo, pues este trabajo conoce y produce desplazamientos, escorias, cambios, añadidos y pérdidas. Pero *al mismo tiempo*, una vez más, no se trata tampoco, de una "distancia" como punto de vista exterior y meramente teórico que se *asomaría* en una *supervisón*, *sobre* lo que sería una práctica muda y vacía de sentido, y que el intelectual teórico vendría a significar. Ni *identificación* pura, pues, ni *distancia* absoluta.

Los dos *ni* (ni identificación ni distancia) trazan el camino propio de una extensión del dominio del pensar donde este "espaciamiento" o este "*delay*" entre distintas temporalidades de una redistribución teórico-práctica en un mismo plano (y ya no desde un punto de vista por encima), en varias direcciones (y ya no unidireccionalmente), este "écart" cobra espesor.

Así es como en este camino y modo de andar, podemos prestar atención a la manera que tienen algunas prácticas del mundo de la danza (particularmente prácticas de improvisación y técnicas somáticas) de fabricar articulaciones en tanto trabajo físico, concreto y también en tanto que concepto producido por estas prácticas atravesadas por problemas e inquietudes singulares. Fabrican un "articular", un concepto-concreto que podemos mirar/escuchar/tocar y dejarnos tocar por él, cuando nos preocupamos tanto por los "modos de hacer" como por lo que se hace. Hay que decir que ésta es una conferencia que viene "colada", al margen de seminarios teórico-prácticos dictados, y de una conferencia en movimiento con imágenes, palabras y gestos titulada "Des-articulando", estrenada en mayo de 2012. El presente texto se escribe en los movimientos de resacas de aquellos seminarios y aquellas presentaciones públicas, y opera en cuatro momentos: acercamientos a articulaciones, relaciones articulares, atención articular y, finalmente, conceptos articulares.

Acercamientos a las articulaciones

A partir de saberes muy concretos en torno a las articulaciones, saberes paralelos, tejidos de anatomía para el movimiento, de análisis del movimiento, de la propia experiencia, de técnicas de improvisación, de clases de Feldenkrais, etc., que van formando no tanto un tronco común cerrado, un corpus homogéneo, sino más bien un caldo de cultura

híbrido, un archivo en proceso, un compendio de saberes a menudo conflictivos entre sí, un "corpus", si se quiere, pero siempre fragmentario.

Una articulación es un conjunto de huesos, tendones, líquido sinovial, nervios, etc. *y* un espacio, el espacio articular. Es un conjunto que hace convivir distintos órdenes: materia y vacío, tangible e intangible. Articulación, es el nombre de una heterogeneidad propia de lo tangible e intangible *al mismo tiempo*. (Notemos que "al mismo tiempo" constituye el indicio de una paradoja, una paradoja indicando una cohabitación de elementos que podrían parecer contradictorios –tangible *e* intangible *a la vez*–. La paradoja puede seguir productiva en su cohabitar sin resolución definitiva, cuando el principio de no contradicción suelta algo del pensamiento). Entonces, una articulación, una heterogeneidad, un conjunto de distintas cosas al mismo tiempo.

Articulación es también el nombre de una acción, de un "articular", de la variación en acto de este "espacio articular" pues, acercando alejando, plegando desplegando, tiene junto lo distinto a través del movimiento. Tiene junto lo distinto en un junto que no es ni distancia ni identificación. En efecto, el espacio articular no puede ser distancia: sería una luxación de la articulación, ni corresponderse parte por parte: encastraría y no articularía.

Relaciones articulares

Articulando, prestando atención al espacio articular, se entabla cierta relación de espacio a espacio. De espacio a espacio "resuena" por ejemplo un espacio supuestamente "interior" de cada articulación, al espacio supuestamente "exterior" de la sala, del edificio, o de la calle, o del parque donde se trabaja. Se instaura así una serie de relación que se puede pensar bajo el término de "resonancia". En efecto la resonancia sonora necesita de espacio y suele ser en este registro de imágenes sonoras que se piensa la relación de espacio a espacio. Pero podemos ir un poco más lejos a partir de la especificidad del espacio articular visto antes: si algo se percibe y se contamina en la relación entre espacio articular y espacio del contexto, es produciendo una espacialidad que no opone espacio y materia. Una espacialidad que deja de ser un espacio "vacío" donde vendrían a posicionar, yuxtaponerse sobre un soporte neutro, los elementos "materiales".

Así mismo, esta espacialidad que emerge de la articulación, o mejor dicho articulando, es tridimensional. No es un fondo plano bidimensional sobre el cual se vendrían a "poner" las cosas. Y esta tridimensionalidad se difunde también a través de esta relación posible entre espacio "adentro" y espacio "afuera" que tiende por la relación misma, a redistribuir y no oponer lo adentro y lo afuera, entrando a menudo en experiencias de transición entre interior y exterior, a través de la relación de resonancia. De ahí por ejemplo una necesidad de repensar la idea y las prácticas de "composición", en tanto producen espacialidades propias.

Una vez más, no se trata de decir que a través del espacio articular (y del mismo modo, lo podríamos decir, a través del espesor de la piel) y de sus relaciones de resonancia y capilaridad, se anule de una vez por todas, y de entrada, la diferencia entre interior y exterior, sino más bien que se abre una manera de entender cómo son las modalidades mismas de relaciones las que producen lo que se llama "interior" y "exterior", mucho más, o tanto, como lo "interior" y lo "exterior" determinan ciertas relaciones. Es decir, es relacionándose que se producen las cualidades, direcciones, espesores, a través de la resonancia. La experiencia de la relación articular de resonancia produce cierta redistribución de lo adentro y afuera, del mismo modo que la experiencia de la tridimensionalidad del espacio articular cierta redistribución de lo adelante y de lo atrás, de lo arriba y abajo.

Emerge de este recorrido lo que podríamos llamar una atención articular.

Atención articular

Sólo estando articulando se es articulación. Y articulando se efectúa un movimiento y se escucha el movimiento *al mismo tiempo*. Articulando es un despliegue del hacer y del escuchar *al mismo tiempo*, y una vez más la paradoja de este "*al mismo tiempo*" es consistencia conceptual: se deja de oponer lo activo y lo pasivo para reunirse sin asimilarse, manteniendo un espesor: actividad pasiva del hacer, pasividad activa del escuchar. En efecto, no es tanto que se anule totalmente toda diferencia entre actividad y pasividad sino que se combinan, se conjugan para funcionar juntos, una tonalidad activa *con* una tonalidad pasiva, en una diferencia sin oposición, y sin asimilación absoluta, tampoco. Al mismo tiempo que efectúo un movimiento, un canal de pasividad lo está "escuchando", "apreciando", "gustando".

En efecto, en el espacio articular, conjugado con los captores de la piel y el oído interno, se juega la propiocepción, el sentido kinestésico, o sentido del movimiento (Berthoz 1997) a través del movimiento. Al mismo tiempo que se está efectuando un movimiento, se lo está percibiendo, en otros, a través de captores de movimiento en los tendones tendidos en el espacio interarticular. Se conjuga esta percepción con un sentido de orientación en la gravedad.

Pero es sólo articulando que se puede percibir el movimiento, sólo haciéndolo. De ahí que esta atención articular viene a desplegarse como cierta conciencia no tanto *del* cuerpo, sino mucho más conciencia *a través del* movimiento, del gesto o de la acción. La idea práctica de "conciencia a través del movimiento"[5], que ya de entrada en inglés se dice mucho más *awareness* que conciencia, opera desplazamientos radicales y fuertes en relación con las concepciones tradicionales de la conciencia en la filosofía occidental. No tener conciencia *de* algo, como de un objeto de representación, no oponer actividad y pasividad, cosas que pueden parecer evidentes a la experiencia del danzar, vienen a interrogar los cimientos de nuestro pensamiento, a menudo implícitos.

Y los efectos de estos desplazamientos no son pocos, si pensamos por ejemplo en una no oposición entre activo y pasivo en una perspectiva de género. La oposición entre activo y pasivo es fundamental en la construcción de la distinción de lo "masculino" y lo "femenino" y de la percepción de los propios gestos de los de los otros. De ahí que nuestras experiencias-problemas-conceptos-prácticas "corporales" o "somáticas"[6] pueden participar de una crítica y de una invención en torno a los gestos y sus lecturas de género o sexualidad. Haciendo emerger los conceptos radicales de algunas prácticas se pueden asir y relanzar los usos en torno a lo que está en juego en términos de redistribución de lugares, actitudes, gestos, etc. dentro de las problemáticas políticas de subjetivación.

Conceptos articulares

A esta inquietud por una conciencia, o atención, a través del movimiento, y por los problemas que se sublevan[7], o se plantean a la hora de pensar esta atención en una situación particular (rodeada por un pensamiento occidental que la vuelve problemática) aparecen, surgen, se crean conceptos que habitan sobre la cresta de estos problemas sublevados. Y ejemplarmente, esa atención dinámica entre hacer y escuchar habita los umbrales de movimiento, y se da a través de "tendencias": para decirlo muy simplemente no se es atenta a un recorrido efectuado, sino efectuándose. Lo que se produce y percibe en esta dinámica atenta son DIRECCIONES, TENDENCIAS, POTENCIALES:

---

5 Así es como se llaman las clases colectivas de una práctica somática como Feldenkrais: "awareness through movement".
6 El término de técnicas somáticas fue acuñado por Thomas Hannah (1995).
7 En francés se usa el verbo sublevar más plantear para un problema: "un problème est soulevé".

La atención se dirige a las direcciones esbozándose, entre las múltiples direcciones potenciales de una articulación; a estos potenciales efectuándose y percibiéndose a la vez: dentro de la situación gravitatoria, se perciben las direcciones en el espacio, direcciones de acción percibidas al punto de ser efectuadas,

La atención no es conciencia de la acción ya efectuada o la dirección realizada, sino atención dinámica a las tendencias en curso. Lo que se percibe es un impulso, un cambio diferencial, de potencial.

La atención se despliega, se afina en cada cambio, se percibe diferencialmente un potencial en curso de efectuación, cambiando. La atención dinámica no es conciencia de una cosa, es atención a un cambio a través del cambio. Y la efectuación tanto como la percepción es de potenciales. Se efectúan algunos, mientras que otros siguen potenciales no efectuados; la atención se despliega entre estas efectuaciones y los potenciales virtualmente efectivos.

Esta atención, su extensión de pensamiento a través del movimiento, opera desplazamientos en las costumbres de pensar. Por ejemplo, la hibridez entre activo y pasivo participa de una tensión que rastrea la historia de la danza occidental, desde principios del siglo xx, en las líneas donde el cuerpo deja de ser objeto pasivo, instrumento de un sujeto meramente activo, absolutamente voluntario, sujeto individual o colectivo de una disciplina. Se trata de tomar en serio entonces los desplazamientos reales, materiales y conceptuales de esta tensión por una experiencia de danza, o a través de lo "corporal", o "somático", más que un conocimiento-control *sobre* el cuerpo, a través de las danzas en sus historias y geografías. Plasmándose de distintas maneras en cada contexto, en cada estilo, persona, grupo, proyecto, se pueden rastrear los pequeños y grandes desplazamientos, a partir de las herramientas que el trabajo mismo concreto nos permite identificar, abriendo a una poética y política articular.

De ahí que la extensión del dominio del pensar, identificada como efecto de un real acercamiento teórico-práctico, puede entrar en la filosofía, aportar elementos a reflexiones contemporáneas, participar a un nuevo materialismo resignificado desde la experiencia "corporal" o "sensible".

De ahí también que el modo articular permite hacer visible, pensar e interrogar ciertos aspectos de las prácticas actuales de danza: cierta actitud atenta de quien se mueve, cierta atención que se desarrolla en el trabajo físico, sensorial, técnico, etc., es visible cuando nos preguntamos cómo lo articular (y lo táctil) organizan fuertemente el trabajo en distintos estilos, técnicas, etc. Se puede observar a partir de esto cómo se despliega un trabajo perceptivo y un trabajo de movimiento al mismo tiempo: en ciertos cambios de técnicas, en la introducción de los métodos somáticos en gran parte de la formación en danza contemporánea, en hibridación de técnicas (la enseñanza del tango a través del contacto improvisación es una de ellas…).

Pensar en términos de direcciones, de tendencias y de potenciales nos lleva por ejemplo a prestar atención a la efectuación y la escucha de quien baila, al mismo tiempo, atención a lo que se efectúa y lo que no. Entran a "formar parte" de la danza la producción de los gestos, la escucha de estos gestos, y también lo que no se hace, lo que no se ve. Entran a jugar todos los potenciales no efectuados, tanto en cada gesto, como entre los bailarines, o en la percepción del espectador, en su juego singular de coconstrucción por la empatía kinestésica. No se trata entonces de combinar elementos prefijados y predefinidos, sino articular lo que está produciéndose *entre*, con todo lo que se efectúa y lo que no se efectúa (Una manera, tal vez, de reasir cierta potencia de lo "virtual" en la danza, en tanto que habita la sensación y el gesto, mucho antes de cualquier necesidad de pantalla alguna).

En este sentido, lo articular se puede volver uno de los conceptos concretos de un acercamiento teórico-práctico en danza, o en danzas, o en algo de danza, en tanto los saberes mezclados sobre la articulación constituyen un campo epistemológico renovado que resuena en otros problemas.

Ni identificación ni distancia sino articulando, en un espacio propio que deja resonar con otros espacios, en un despliegue de técnicas e imágenes (en un sentido extenso, no sólo visual) donde no se opone activo y pasivo, donde se busca y produce una atención dinámica, donde la espacialidad es tridimensional y la relación produce los elementos.

Lo articular hace resonar problemas que se sublevan, en tanto problemas transversales que no permiten tanto categorizar estilos, sino más bien ofrecer herramientas para seguir un diálogo entre quienes miran, hacen, piensan (conjunta o respectivamente), en danza, con danza.

Bibliografía

BERTHOZ, Alain. 1997. *Le sens du mouvement*. Paris, Odile Jacob.

HANNAH, Thomas. 1995 [1986]. "What is somatics?". In: Don Hanlon Johnson (ed.). *Bone, Breath, and Gesture. Practices of Embodiment*. Berkeley (Ca.), North Atlantic Books. Pp. 341-352.

HARAWAY, Donna. 1999. "Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropriados/bles". En: Revista *Política y Sociedad*. Madrid. Nº 30, pp. 121-163.

RANCIÈRE, Jacques. 2006. "Le coup double de l'art politisé". *Lignes*, Nº 19, feb.

Simposio Historiografía y memorias de la danza

Coordinador: Raúl Parra Gaitán

Historiar la danza. De la praxis a la teoría y de la teoría a la apropiación corporal[1]

Raúl Parra Gaitán[2]

La formación de bailarines, como proceso integral, requiere tanto de un desarrollo corporal riguroso, como del constante cuestionamiento sobre la especificidad de este arte. La historia de la danza como campo de conocimiento proporciona al estudiante-bailarín la posibilidad de identificar y analizar los aportes sociales, culturales y filosóficos que ofrece la danza y le ayuda igualmente en la definición de su propio lenguaje artístico al crear vínculos entre la práctica creativa e interpretativa de la danza y la historia de su arte. Considerar la historia de la danza como un derecho adquirido por el artista-estudiante, es situarlo en la historia, en el tiempo y en el mundo; al hacerlo consciente de la mutación constante que sufre toda práctica artística. En este sentido, la historia es una necesidad esencial para todo joven bailarín, al aclarar y enriquecer el análisis de la experiencia que le permiten no solamente una compresión del contenido coreográfico de las obras, las prácticas y las técnicas, sino de las nociones de cuerpo y movimiento ocurridos en los diferentes períodos del arte danzario.

El presente documento busca dar cuenta de mi estudio investigativo en historia de la danza y su relación con la apreciación y la creación coreográfica desde mi experiencia como docente del programa de danza contemporánea y como coordinador del semillero de investigación-creación "Casa en el Aire" en la Facultad de Artes (ASAB), principalmente, y en diferentes talleres y cursos impartidos en el país.

Luego de una particular formación en teoría de la danza, que incluyó el estudio de análisis de piezas coreográficas y el análisis funcional del cuerpo en el movimiento, el encuentro con diferentes investigadores y teóricos del cuerpo y de la historia de la danza como Hubert Godard, Michel Bernard, Laurence Louppe, Isabelle Launay, Isabelle Ginot, Mark Franko y Susana Tambutti, principalmente, redundó en un cada vez más agudo interés por la historia de la danza. Regresar en 2004 a Colombia como docente de la asignatura《Historia de la danza》en el énfasis de danza

1 El presente ensayo constituye un resultado parcial de la investigación "Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo", de la que el autor es co-investigador. Esta investigación está adscrita al Departamento de Humanidades, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, y financiada por esta misma institución. Hace parte del grupo de investigación "Reflexión y creación artística contemporáneas" (COL 0033999), reconocido por Colciencias.

2 Bailarín e investigador en historia de la danza, docente de tiempo completo de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en Bogotá. Graduado de la Maestría en Estética e Historia del Arte, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (2012); de la Especialización (2005) y de la Licencia (2002) en Artes del Espectáculo, Mención Danza, de la Universidad de París 8. Ganó la Beca de Investigación en Danza, del Ministerio de Cultura, en 2008. Ha sido Coordinador de Artes Escénicas, de la Universidad Distrital. Ha publicado varios artículos en libros y revistas especializadas en Colombia y Francia.

contemporánea en la que hoy en día es la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital, me planteó un gran reto, ya que debía proponer un curso (de dos horas semanales durante un año) que abarcara la historia de la danza escénica occidental, es decir que de una forma lineal debía pasar por los diferentes períodos de la danza, desde el Renacimiento hasta la actualidad. Aunque no es imposible hacerlo, el problema resultaba la poca profundización posible y sobre todo, y tal vez lo más importante, no se podía examinar exhaustivamente el siglo XX (importante para la formación de bailarines de danza contemporánea). El anterior hecho es contrarrestado por los posteriores cambios y modificaciones del programa académico de la carrera, los cuales le dan importancia al estudio de la historia y la teoría de la danza, proponiendo ser visto durante tres años.

Este hecho cambia radicalmente tanto el acercamiento a la danza desde la apreciación, como la creación e interpretación de la misma. Acercarse al espectáculo de danza, por parte de los estudiantes, se convierte en primer lugar, en la posibilidad de entender formas de composición coreográficas, la construcción del movimiento, las diferentes nociones de cuerpo; en segunda instancia, en la posibilidad de distinguir los diferentes movimientos y períodos dancísticos y sus relaciones con otras artes; y finalmente, comprender las múltiples relaciones internas y externas que han construido la danza escénica a lo largo de su historia.

Al tiempo que dictaba los cursos de historia me confiaron las asignaturas de "Técnica de danza moderna", de "Composición" y de "Análisis funcional del movimiento", que me permitieron profundizar en el pensamiento relacional entre teoría y práctica de la danza, o mejor, sobre la teoría e historia de la práctica de la danza. De otro lado, en 2007, y a partir del interés de los estudiantes por la creación, se fundó el semillero de investigación-creación "Casa en el Aire", del que han surgido notables creadores y compañías. Para 2010, inicié estudios en la maestría de Estética e Historia del Arte, que me han permitido conocer en profundidad las relaciones existentes entre la danza y las otras artes. En resumen, el proceso descrito me ha conducido a encontrar diversas articulaciones entre historia, creación e interpretación. Mi experiencia como docente, en cuanto a la formación técnico-corporal del estudiante; como director del semillero, en la propuesta de investigación para la creación en danza; y como docente e investigador y como invitado permanente a charlas y talleres sobre historia de la danza (en lo histórico e historiográfico) en algunas instituciones privadas y públicas, me han permitido fortalecer los vínculos entre teoría y práctica desde una comprensión histórico-cultural-corporal de la danza.

El dispositivo que me ha permitido adentrarme en el trabajo histórico de la danza es el encuentro con el análisis de piezas coreográficas y su estrecha relación con la comprensión del cuerpo danzante a través del análisis funcional del movimiento. Estas tres perspectivas de la danza (historia, análisis del movimiento y análisis de piezas coreográficas) han generado una comprensión del fenómeno cultural de la danza como un proceso histórico del cuerpo[3].

Si bien desde el Renacimiento –con la aparición de los "maestros de danza" en las cortes europeas– se inicia la publicación de tratados y codificaciones de los pasos de las danzas cortesanas, es sólo hasta el siglo XX cuando la historia de este arte adquiere relevancia académica. Algunas publicaciones de principios de siglo dan testimonio de las diferentes creaciones y de los creadores de la danza escénica de los últimos siglos (XVI al XIX), que reúnen, a la manera

3 Es importante mencionar los trabajos realizados por Hilda Islas, *Tecnologías corporales. Danza, cuerpo e historia* (1995) y *La enseñanza de la danza contemporánea. Una experiencia de investigación colectiva* (2007) y por Janet Adshead-Lansdale, *Teoría y práctica del análisis coreográfico* (1999), e *Historia de la danza. Una introducción* (2004) como importantes fuentes bibliográficas que tratan el fenómeno histórico del cuerpo que danza y que se acercan al análisis de piezas coreográficas y al análisis funcional utilizados por los métodos de investigación en historia de la danza.

de una ficha técnica, la información referencial de las piezas: fechas, nombres, lugar, etc. A finales del siglo XX la historia de la danza se consolida como una ciencia social que ha permitido la instauración de un pensamiento más "reflexivo" sobre esta disciplina; sobre este aspecto en particular, son numerosos los ejemplos sobre los diferentes métodos desarrollados por los investigadores en danza[4]. Como consecuencia, en las últimas tres décadas el conocimiento sobre la historia de la danza ha cambiado de forma vertiginosa, gracias a la evolución de la investigación sobre la misma. Ha sido posible descubrir las formas de composición y creación, comprender las nociones de cuerpo y su relación con la creación y el contexto sociocultural donde aparece la danza, entre otros. El aumento de las investigaciones sobre la danza redunda en la ampliación de los ámbitos de análisis sobre la misma y comprende temáticas como la reposición de piezas coreográficas, el estudio de caso de coreógrafos, intérpretes y danzas, las investigaciones sobre los fundamentales del movimiento (tiempo, espacio, peso, flujo)… y se concreta en la oferta de programas de pregrado y posgrado en danza en varias universidades de todo el mundo.

Igualmente, es importante enfatizar que en las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado, son los bailarines quienes comienzan a interesarse por la investigación histórica de la danza. Esta perspectiva histórica proveniente de los hacedores mismos de la danza, transforma los estudios históricos que en décadas anteriores se realizaban sobre la danza[5]. Las investigaciones propuestas en los últimos decenios buscan profundizar en las problemáticas del cuerpo que danza, en los fundamentales del movimiento, las relaciones danza-política, danza-arquitectura, danza-nuevos medios, profundización en la comprensión de los períodos dancísticos, etc. Frente a lo anterior, debo decir, que en la actualidad se encuentra una gran cantidad de documentos bibliográficos (tanto en papel como electrónicos) sobre los cuales se puede ya estudiar el fenómeno de la creación dancística.

En relación con el fenómeno descrito, investigadores como la coreógrafa argentina Susana Tambutti abren un interesante campo de reflexión histórica sobre la influencia del pensamiento occidental en la creación y la noción de cuerpo de la danza escénica. Según Tambutti (*Danza y pensamiento moderno*), "la concepción corporal, temporal y espacial que signa el nacimiento de la danza espectáculo, está estrechamente ligada a las categorías establecidas por el pensamiento moderno", en especial por el pensamiento de Descartes. "La concepción instrumental del cuerpo y la perspectiva cuantitativa proyectada sobre la danza en su conjunto" son, según Tambutti, los dos aspectos en que estas teorías se aplican al cuerpo en danza. Esta concepción del cuerpo característica del siglo XVIII determinó tanto la codificación de los movimientos en la danza como su instrucción, hasta que a mediados de siglo XX, en especial a partir de los años sesenta, las nociones sobre la "enseñanza" de la danza y las formas de creación cambiaron radicalmente la concepción de la danza escénica a escala mundial. Para Tambutti, en la época actual se tiene preferencia "por lo local más que por lo universal, por lo fragmentario más que por lo sistemático o totalizador, por la multiplicidad de técnicas alternativas más que por un único conocimiento fundado", que han reorientado la enseñanza en danza a partir de la apertura hacia otras formas de conocimiento del cuerpo en movimiento como las ciencias somáticas y las artes marciales.

---

4 Existe una extensa bibliografía sobre historia y teoría de la danza, especialmente en inglés y francés; aunque muchos libros han sido traducidos al español, existen importantes e interesantes publicaciones en México, Argentina, Chile y Venezuela. Ver la bibliografía al final del presente texto.

5 Muchas de las investigaciones en danza eran generadas desde la mirada de las ciencias sociales (la antropología generalmente), en que el fenómeno del movimiento en sí mismo y su relación con el cuerpo en contexto quedaba marginado ante perspectivas culturales y/o sociales del fenómeno dancístico.

De otro lado, la danza suele definirse como la vitalidad efímera del instante, una condición que ha llevado a ésta a ser un arte que pierde fácilmente su memoria y que según Jacqueline Robinson en la introducción de *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)* nos recuerda lo siguiente: "Ustedes (los de la especie llamada *contemporánea*) los que danzan, los que dan su vida a la danza: ¿saben de dónde vienen? ¿Saben por qué este camino se hizo así? Ustedes, bailarines, coreógrafos, pedagogos de una forma de danza que ustedes han escogido como si nada, ¿saben que esto no siempre fue así? ¿Ustedes saben que son los herederos de una historia rica en eventos, luchas, descubrimientos, confrontaciones, desesperos y humillaciones, de tenacidad y de fe, de falsas pistas, de risas y de lágrimas y de mucho sudor? Una epopeya ocurrida sobre su mismo suelo" (Robinson 1990, 17)[6].

Lo anterior ilustra a la perfección el descuido que nos ha conducido a no recordar estructuras, ni personajes, ni los problemas, ni las soluciones que en determinado momento marcaron una ruta específica de creación o de hacer de la danza. Fenómeno sobre el que se sostienen muchas veces posturas creativas inocentes que, en su desconocimiento, proclaman una novedad formal. La posibilidad de contextualizar históricamente el hecho dancístico en los estudiantes no sólo brinda referentes para el acto creativo sino que también da lugar al estudio sobre preguntas propias de la creación en danza como, por ejemplo, la relación entre el espacio total y el espacio kinesférico[7], o la relación música y danza de una pieza coreográfica, por no citar sino algunas muy elementales.

La condición efímera propia del acto performático de la danza conduce a comprender que se está una sola vez ante un acto de danza, que no se experimenta el mismo acto una segunda vez como podemos volver una y otra vez ante un cuadro de Picasso en el cual, aunque los colores se transformen con el tiempo, permanece la huella artística de su autor; en la danza, en cambio, lo visto una vez no permanece para apreciarse una segunda vez como hecho performativo; de esa primera experiencia sólo queda un *contagio kinestésico*[8], como dice Hubert Godard. Puede decirse entonces que como el objeto de investigación en historia de la danza tiene la particularidad de desaparecer en el mismo momento que aparece, la tarea primordial de sus investigadores consiste en *rescatar* los "fantasmas"[9] que quedan de ella.

Este *método de salvamento* por el cual se recupera un acontecimiento danzado, es llamado por los franceses *reposición de piezas coreográficas*, aunque también son utilizadas metodologías tomadas de las artes plásticas, la literatura y el cine como: apropiación, recreación, posproducción, reciclaje, reconstrucción, traducción… que implican diferentes formas de indagación sobre el proceso dancístico desde una perspectiva antropológica, cultural, coreográfica, estética y, sobre todo, corporal; estos procesos se caracterizan por el análisis de las fuentes primarias y secundarias, que en este caso estarían conformadas fundamentalmente por las personas vinculadas a una determinada pieza (coreógrafo, bailarines, repetidores, asistentes), los archivos y vestigios de la misma (fotos, vestuario, música, programas de mano, crítica

---

6 «Vous (de l'espèce dite contemporaine) qui dansez, qui donnez votre via à la danse: savez-vous d'où vous venez? Savez-vous pourquoi ce chemin est ainsi fait? Vous qui êtes danseurs, chorégraphes, pédagogues d'une forme de danse que vous avez choisie comme si cela allait de soi, savez-vous qu'il n'en a pas toujours été ainsi? Savez-vous que vous êtes les héritiers d'une histoire riche d'événements, de luttes, de découvertes, d'affrontements, d'espoirs et d'humiliations, de ténacité et de foi, de fausses pistes, de rires et de larmes, et de beaucoup de sueur? Une épopée, en sorte, sur votre propre sol».

7 Espacio kinesférico o kinesfera: es el espacio vital del ser humano. Según Rudolf Laban es el volumen esférico que está alrededor del cuerpo y que se extiende hasta el máximo de alargamiento de los miembros, sin que la persona se desplace.

8 Contagio kinestésico: influencia corporal al percibir un cuerpo en movimiento.

9 Fantasma: Michel Bernard propone que en un espectáculo "ya no es la pretendida realidad anatómica del cuerpo identificada en la práctica de la vida cotidiana, sino una constelación de apariencias móviles y multisensoriales […] porque el cuerpo que se muestra sobre la escena no solamente no es real, sino que *no puede serlo* […]. Así el cuerpo sometido a las pautas espectaculares de este lugar se despoja necesariamente del ser que él reivindica" (Bernard 2001, 87).

de periódicos) y, en general, por todos aquellos aspectos que pueden dar indicios de aquel acto de la obra de danza investigada. En esta ardua búsqueda, lo recuperado no es sólo la ejecución espacial y corporal de una obra específica, sino también la problemática social o cultural, en todo caso estética que aquella pieza expresaba. Frente a esto último es importante la consideración de que muchas piezas del arte escénico en general no son "productos finales de una actividad creativa, sino como procesos [que pueden estar] al servicio de una nueva práctica artística que continúa trabajando con ellos y [a reelaborarlos]" (Pérez 2010, 53). Por tanto, generalmente estamos confrontados a averiguar no tanto monumentos del arte sino procesos de investigación, en desarrollo constante.

En relación a esto último, podríamos citar algunos ejemplos, como *La mesa verde* de Kurt Jooss (1932) y *La consagración de la primavera* de Vaslav Nijinsky (1913), cuyas reconstrucciones fueron hechas para el Joffrey Ballet de Chicago en 1967 y 1986 respectivamente. Piezas que tienen en común el haber sido estrenadas en los períodos que precedieron las dos guerras mundiales. Para estos casos, la pesquisa correspondiente rescata toda la temporalidad: el contexto donde se crea una pieza, pero también las problemáticas en torno a los conceptos de cuerpo y movimiento con las cuales se enfrentaron los coreógrafos y los bailarines en el momento de la creación. Aunque este ejercicio de recuperación, hecha muchos años después, confronta a los investigadores a numerosos cuestionamientos entre los que aparece la diferencia técnico-corporal de los bailarines, que se encuentra influenciada tanto por la temporalidad y el espacio geográfico y político de cada uno de ellos.

En el mismo sentido, la "aparición escénica", del cuerpo y más específicamente del cuerpo en movimiento nos conduce a sinnúmero de cuestionamientos. A pesar que se haya dicho que para acercarnos a una pieza de danza contemos con fuentes para rastrearla, es bien sabido que éstas son bastantes escasas. Incluso la mayoría de ellas presenta errores o distorsiones de la realidad, ejemplo de ello son los programas de mano que muchas veces no presentan las fechas de presentación, ni los teatros o escenarios donde se presentaron, e incluso los cambios de reparto. ¿Cómo acercarnos entonces al cuerpo que hizo la danza? ¿Qué cambios, evoluciones, interpretaciones, desarrollos, ocurrieron luego del estreno de la pieza? ¿A qué grado de improvisación podían acceder los intérpretes durante la ejecución de la danza? Éstas y otras preguntas nos hacen pensar en la relación entre estado sensorial y ejecución del movimiento, y ¿podemos encontrarla en los indicios dejados por la danza?

En relación a lo anterior, ¿cómo acercarnos a las trazas dejadas por el cuerpo en movimiento en escena? Y continuando, ¿podemos decir que el hecho de reconstruir una danza del pasado es traerla al presente tal y como fue concebida por esos cuerpos? Si revisamos la teoría de Michel Bernard sobre el proceso de deconstrucción de la corporeidad espectacular, diríamos que es casi imposible. Bernard, en *De la création chorégraphique* (2001), nos plantea que el cuerpo que irrumpe en la escena se somete a un proceso cuádruple de deconstrucción, porque: en primer lugar, al estar en escena este cuerpo "no sólo no es real, sino que no puede serlo"; luego, esta corporeidad escénica "se autodestruye de alguna manera y en consecuencia, escapa a toda identificación"; igualmente, ella sufre una desintegración de su aparente unidad; y finalmente, ella se reduce "a su sola materialidad biológica negando incluso su humanidad". Entonces, continúa Bernard, nos encontramos con un espectro, con una realidad que se evapora ante nuestra percepción. ¿Cómo rescatar una danza si el cuerpo que la ejecutó, al igual que ella ya ha desaparecido o transformado?

Sin embargo, otra de las preguntas por el cuerpo en movimiento y su relación tanto con el contexto cultural y social en el cual se inscribe, como en su aparición en escena, puede ser comprendida a partir de las observaciones hechas por el *análisis funcional del movimiento* (AFM). Según Hilda Islas, para entender cómo se mueven los bailarines en una pieza coreográfica "es necesario determinar en qué cultura de cuerpo está inscrita tal tecnificación del movimiento.

Es decir, hacer una consideración analítico-kinética del estilo general de una cultura de movimiento, con el propósito de *localizar los usos diferenciales cotidianos y extracotidianos dancísticos*" (Islas 1995, 233). Pero, ¿qué es el análisis del movimiento?

Según el *Diccionario de la danza Larousse*, el AFM es una "disciplina que favorece la comprensión y la integración de los movimientos en danza… Este acercamiento al cuerpo se ha sustentado de los trabajos de grandes pioneros y teóricos del movimiento como François Delsarte, Rudolf von Laban, Émile Jacques-Dalcroze y de los conceptos y prácticas corporales educativas o terapéuticas como las de Frederick M. Alexander, Irmgard Bartenieff, Bonnie Baindbridge Cohen, Moshé Feldenkrais, Elsa Gindler, F. Hellès, Lulu Sweigard y Mabel Todd. Así mismo, se ha enriquecido de aportes de la biomecánica, del análisis funcional, de la neurofisiología y de los resultados de diversos estudios como la cronofotografía y de las imágenes de síntesis que han permitido afianzar y aprender mejor la cinética del movimiento" (Le Moal 2008, 686).

Diríamos entonces que el AFM es un auto descubrimiento de la "corporeidad danzante", que integra pensamiento, reflexión y práctica. Como disciplina teórico-práctica, devela e integra diferentes dominios artísticos, pedagógicos y científicos, que hacen parte de las enseñanzas de la danza, descubriendo las fronteras del propio ser, al despertar la capacidad de escuchar, percibir, aceptar y acoger al otro en una búsqueda por la comprensión de su propio cuerpo. De la misma manera, el AFM busca promover el desarrollo de la mirada, al observar al otro, ya que desde una mirada analítica podemos comprender la corporeidad del otro, haciendo evidente y entendible la nuestra.

Como vemos, la investigación histórica de la danza se posiciona en el cuerpo y más específicamente en el movimiento del cuerpo y del cuerpo en movimiento; esta situación permite reafirmar la estrecha relación existente entre la historia y el análisis funcional del movimiento para analizar cualquier pieza coreográfica. Sin embargo, en la reposición de piezas casi siempre aparece lo que podría llamarse el asunto de la verdad, la pregunta acerca de la autenticidad de la interpretación-investigación de una pieza. No obstante, tanto desde la perspectiva del AFM, como de la teoría de la deconstrucción de Bernard, el cuestionamiento sobre la verdad o veracidad pierde consistencia pues su misma metodología permite reconocer la cultura en la cual está inmerso el cuerpo, sus formas particulares de moverse, sus propias disposiciones corporales, las informaciones técnicas que lo atraviesan, los motores de movimiento y la problemática sobre la percepción del cuerpo escénico[10], es decir, de la evolución constante del cuerpo y del movimiento.

Lo anterior es corroborado por el bailarín y analista del movimiento Hubert Godard cuando afirma: "La danza es por excelencia el lugar donde podemos ver los trastornos que produce la confrontación de las fuerzas de la evolución cultural, que tienden a producir y al mismo tiempo a controlar o igualmente a censurar toda nueva actitud de la expresión de sí mismo y de la impresión del otro. Así, el gesto y su captación visual funcionan sobre una infinita variedad de fenómenos que prohíbe todo espíritu de reproducción idéntica" (Godard 2002, 236)[11]. Lo descrito aquí, me

10 Al observar las diversas interpretaciones que se han realizado sobre *La consagración de la primavera* a lo largo del siglo XX, la versión de Vaslav Nijinski (1913) obedece a formas y técnicas de movimiento diferentes a aquellas que subyacen en la versión del Joffrey Ballet (1987). Por lo tanto, no es importante preguntar si la versión de Nijinski es idéntica a aquella bailada en 1987 ya que, desde la perspectiva planteada, toda investigación es una interpretación.

11 «La danse est le lieu par excellence qui donne à voir les tourbillons où s'affrontent ces forces de l'évolution culturelle, qui tend à produire et en même temps à contrôler ou même à censurer les nouvelles attitudes de l'expression de soi et de l'impression d'autrui. Ainsi le geste et sa captation visuelle fonctionnent sur des phénomènes d'une infinie variété qui interdisent tout espoir de reproduction à l'identique.»

ha hecho reflexionar sobre la creación en danza tradicional, especialmente en Colombia, y las diferentes discusiones sobre veracidad y autenticidad que ocasionan, pero ese no es el interés del presente texto.

De otro lado y regresando a la idea de que el estreno no es el resultado de un proceso de creación, sino el inicio de su maduración, el análisis de piezas tiene en cuenta que la pieza coreográfica responde a esta evolución constante. El hecho de entender las danzas como "en proceso de maduración", y al ofrecer herramientas de observación y análisis, dota a los estudiantes de insumos esenciales para el acto mismo de la creación desde la comprensión de diversas formas de composición que históricamente han surgido en un determinado espacio-tiempo.

El análisis de piezas coreográficas busca comprender el espectáculo coreográfico desde sus relaciones internas y externas así como sus implicaciones sociales y culturales. Nos conduce a hacer un trabajo de acercamiento en el entorno de la obra y del creador de la pieza que analizamos para comprender desde cada uno de nosotros lo que la pieza muestra, podríamos retomar los conceptos expuestos por la crítica de danza Susan Sontag, quien nos aclara este punto que debemos aprender a ver mejor, a escuchar mejor, a sentir mejor el espectáculo coreográfico. Nuestra tarea no es la de descubrir en una obra un contenido cada vez más abundante, sino la de esforzarnos, cada vez menos, en aumentarle lo que no contiene. Nuestra tarea es la de liberarnos del razonamiento sobre el contenido. El objetivo de todo comentario debería ser sin embargo el de mostrar cómo el objeto es lo que él es, o simplemente que él es eso que él es, en lugar de querer mostrar eso que él puede significar (Di Marco s.f.).

Podríamos decir que hay cosas que podemos comprender sin reflexionar demasiado al observar la danza o el movimiento del cuerpo humano: el espacio que ocupa el movimiento ejecutado, el tiempo que toma para ser realizado ese movimiento, su relación con la fuerza de gravedad –suave o pesado, según sea el caso–, el o los sonidos que se producen o que acompañan la ejecución del movimiento y el cuerpo que ejecuta ese movimiento; igualmente todo aquello que impresiona nuestra vista (luces, vestuario, escenografía, escenario, etc.).

En este sentido apreciar la danza escénica no requiere de grandes conocimientos, sino de la posibilidad de dejarse contagiar kinestésicamente del hecho coreográfico. Podemos decir que percibimos visual, sonora y cinéticamente este acto efímero que nos conduce a atrevernos a enunciar, o a poner en palabras, la experiencia vivida; proceso que llamaremos apreciación de la danza. Es decir, a la posibilidad de acercarnos, contagiarnos y opinar sobre un hecho coreográfico que ha sucedido delante de nosotros.

Pero, la apreciación o percepción de un espectáculo coreográfico requiere no sólo de poder comprender el juego al cual la percepción nos conduce, sino, igualmente comprender los diferentes tejidos que conforman el espectáculo de danza, así como los procesos de percepción del espectáculo danzado. Entre diferentes aproximaciones la teoría ficticia de la sensación (en francés: *théorie fictionnelle de la sensation*) propuesta por Michel Bernard, nos proporciona algunos elementos básicos para la percepción, comprensión y análisis de piezas coreográficas. Al hablar del espectáculo coreográfico Bernard prolonga las observaciones hechas por Merleau-Ponty sobre la naturaleza quiasmática de la sensación. Teoría que distingue cuatro quiasmas o cruzamientos perceptivos: el intrasensorial, es decir, la posibilidad de todos los sentidos de ser activos y pasivos a la vez (observador-observado, tocante-tocado); el intersensorial, o la correspondencia en todos y cada uno de los sentidos (el ojo escucha, el oído ve); el parasensorial, o la relación "estrecha entre el acto de sentir y el acto de enunciar", y el intercorporal, más comúnmente conocido como contagio cenestésico. La percepción de los bailarines es, según Bernard, una "trasmutación" de las corporeidades danzantes al someterse a este juego quiasmático y al poder de la ficción de "nuestro mundo sensorial de nuestra enunciación y de nuestra expresividad" (Bernard 2001, 96).

Continuando, podríamos resumir los elementos que componen la apreciación de la danza en: entorno visual, entorno sonoro, movimiento y cuerpo. Elementos que nos permiten comprender la pieza desde su estructura. Distinguirlos, describirlos y enunciarlos hacen parte de un primer acercamiento a la creación dancística y permite, posteriormente, establecer y entender las posibles relaciones que conforman la construcción coreográfica, por último, podemos hacer un juicio valorativo de la coreografía plenamente justificado (Adshead-Lansdale *et al.* 1999, 63). Veamos cada uno de estos componentes dentro de cuales se han propuesto algunos elementos que pueden guiar el acercamiento a la apreciación de la danza:

El entorno visual. Hace referencia a todo aquello que percibimos por los ojos y que hace parte del espectáculo coreográfico: la zona de actuación, el vestuario, la iluminación, entre otros.

El entorno sonoro. Janet Adshead-Lansdale (1999, 55) considera que en algunos casos la danza está ligada al sonido; puede tratarse de ruido aleatorio, de palabras habladas, de canto, o de música instrumental de muy diversos estilos musicales. Dicho sonido puede crearse en colaboración con la coreografía o especialmente para ésta, o puede coexistir o haber sido creada con antelación a ella.

El movimiento. El movimiento del cuerpo, y en especial aquel conocido como movimiento danzado, es el elemento fundamental para la construcción de danzas. Aunque cada uno de los géneros dancísticos utiliza una selección o un "espectro total de posibilidades" de movimiento. Sin embargo, ya desde comienzos de siglo xx, el coreógrafo y teórico de la danza Rudolf Laban considera que cualquier movimiento obedece a cuatro factores: espacio, tiempo, gravedad o peso y flujo energético.

El cuerpo. Cada época, cada propuesta estética considera una utilización del cuerpo que depende de las necesidades propias a cada pieza. Para la teórica de la danza Susana Tambutti, la historia de la danza es la historia de las transformaciones de la mirada sobre el cuerpo que subyacen en cada propuesta creativa a través de las diferentes épocas. Según Tambutti, "la representación del cuerpo fue hasta mediados del siglo xx, producto de la síntesis de determinados valores, convergencia fraguada en los siglos xvii y xviii. A partir de las normas de la belleza instituidas por la Real Academia de Música y Danza (1661) se estableció un primer fundamento que liga la imagen del cuerpo a principios provenientes de la Antigüedad clásica. Los diferentes dualismos, el cartesiano y el cristiano, establecieron dos dicotomías que terminaron de edificar el imaginario corporal. La influencia del cartesianismo se manifestó en la concepción de un cuerpo-extensión, visión instalada a partir de la Academia fundada por Luís xiv, mientras que el cristianismo se hizo evidente en la representación corporal del cuerpo-enigma que apareció en la danza clásico-romántica de mediados del siglo xix" (Tambutti 2005). Todas las concepciones corporales que se han inscrito a lo largo de la historia, presuponen igualmente una relación con la formación técnica del cuerpo de los que surgen patrones de movimiento particulares. El cuerpo es entonces concebido desde diferentes nociones en la creación de danzas entre las que podemos encontrar: como instrumento, medio, peatón o cotidiano, modificado y diseñado.

Volviendo a la investigación en historia de la danza, es importante afirmar que aún no existen escuelas o carreras en esta "ciencia" a nivel mundial. Muchas de las formaciones existentes en historia del arte se centran especialmente en el arte plástico dejando de lado este estudio. Para aquellos que estamos interesados en acercarnos a este estudio no nos queda otra que acudir al estudio de los textos, que afortunadamente, son más numerosos cada día. Lo anterior junto al ejercicio diario de proponer programas de historia nos ha conducido a la investigación sobre la memoria de la danza y del cuerpo en movimiento.

Dentro de estas búsquedas han surgido encuentros con textos, reflexiones, reposiciones, visitas, recreaciones, apropiaciones y otras, que me han hecho tanto comprender como acercarme al estudio de la historia y la memoria de la danza en Colombia. Acercamiento que me ha conducido a revisar documentos (programas de mano, periódicos, textos sin publicar) hacer entrevistas, ver ensayos, asistir a funciones de danza, en fin, a una serie de acciones o de aproximaciones a la danza y a sus creadores.

Todo lo anterior en conjunto me ha conducido a ver la historia de la danza no ya como un pasado ido, sino como un pensamiento en movimiento, como decía Merce Cunningham. Conocer sobre el desarrollo de la danza en nuestro país me ha llevado junto con los estudiantes a visitar la danza no sólo desde la teoría, sino desde la comprensión del movimiento vista desde la experimentación con el cuerpo propio. Como ejemplo, puedo citar la visita a algunas piezas coreográficas de creadores colombianos hecha por los estudiantes de cuarto año de danza contemporánea de la Facultad de Artes (ASAB), en el último semestre. Creaciones como *La razón de las Ofelias,* de Tino Fernández (2008), *48.9 pasado meridiano,* de Marybel Acevedo (2006), *El influjo de los pensamientos,* de Eduardo Ruiz (2005), entre otras, fueron intervenidas, recreadas, incorporadas por los mismos estudiantes.

No puedo dejar de sonreír, al recordar la expresión de la mayoría de ellos al cambiar la metodología de trabajo. Si mis cuestionamientos sobre la enseñanza de la historia, y particularmente de la historia de la danza en Colombia, se habían desplegado desde la teoría a la anécdota, pasando por la apreciación y análisis de piezas, la posibilidad de hacer reposiciones no parecía viable. Esta experiencia de "incorporación" de la historia nos abrió un basto campo para acercarnos a la memoria coreográfica del país que, tanto a estudiantes como a mí, ha provocado el reencuentro con otras formas estéticas y junto con los estudiantes nos hemos acercado a esa epopeya ocurrida sobre nuestro mismo suelo, como dice J. Robinson.

Pero como era de esperarse, el acercamiento fue diferente para cada grupo formado para este propósito, ya que los intereses grupales y personales eran diferentes. En *La razón de las Ofelias,* por ejemplo, el interés de los estudiantes estaba puesto en cómo retomar una pieza hecha para mujeres y que aborda el tema de la esquizofrenia (enfermedad de la que sufría la madre del coreógrafo Tino Fernández) en cuerpos de hombres, y en el estudio de las secuencias de movimiento fueron recreados los gestos que contenían un significado de feminidad. El problema que se presentaba no era sólo del orden de lo formal, sino de lo "interpretativo", ya que las preguntas sobre el sentido, la significación, en fin, sobre la dramaturgia, las cuales surgen inevitablemente, porque, ¿cómo traducir en sus cuerpos aquello que el coreógrafo quiso plasmar sobre la enfermedad que sufría su madre? Esto puede ser más fácil si se cuenta con el coreógrafo al lado, pero solamente se contaba con el video, algunas conversaciones con Tino Fernández y la lectura de críticas de periódicos y reseñas de prensa. El reto de la "transposición interpretativa de géneros" lo confrontan trabajando sobre la pieza misma, es decir: secuencias de movimiento, creación de roles, trabajo con la música, puesta en escena, pero sobre todo en la confianza puesta en uno de ellos quien conocía muy bien la danza, aunque no la había bailado.

De otro lado, veamos la aproximación hecha por tres estudiantes-bailarinas de *El influjo de los pensamientos*, creación colectiva de la compañía Estantres, interpretada por Eduardo Ruiz, Vivian Núñez y Fernando Ovalle en la versión original. Si el trabajo hecho por los jóvenes para la danza de Tino Fernández buscaba trasponer los roles de cada una de las bailarinas a sus cuerpos, en esta ocasión ellas se interesan en uno solo de los intérpretes: Vivian Núñez. La "repuesta" en escena buscaba acercarse al original al retomar la música de la pieza, hacer un vestuario similar y construir un escenario-piscina, aunque a nivel de movimiento se toman decisiones específicas: se captan solamente las partes bailadas por la intérprete femenina, las cuales se enlazan para formar la totalidad de la danza dejando de

lado la interpretación de los bailarines masculinos. Adicionalmente a lo anterior, hay una marcada diferencia de las tres bailarinas-investigadoras, en cuanto al fenotipo, a la forma de asumir el movimiento (impetuoso, fluido y pausado para cada una de ellas) y a la interpretación que cada una hizo de Vivian. Sin embargo, no se puede decir que cada una era una Vivian diferente; cada una y dentro de la simultaneidad o de los cánones propuestos por el movimiento no buscaban representarla sino "bailar" la recreación propuesta, asumiendo la dificultad de bailar sobre agua desde sus propias dificultades técnicas y corporales. El resultado, un grupo de tres chicas que interpretan una danza con fuerte carga emotiva en la que comprendemos la "soledad, la compañía, el desencuentro y la incomunicación, desarrollando historias paralelas"[12].

Una tercera experiencia fue la del grupo que retoma *48.9 pasado meridiano*. En este caso una de las bailarinas-investigadoras, Pilar Quintero, ha participado en todas las versiones hechas de esta pieza, pero además la coreógrafa (Marybel Acevedo) se acerca para ver alguno de los ensayos. Se toma la decisión de remontar una de las escenas, la de los sacerdotes. Problema, la mayoría de intérpretes está conformado por mujeres y la original está bailada por hombres. Al igual que las dos anteriores se asume el aprendizaje de secuencias de movimiento, de los desplazamientos espaciales, las motivaciones internas (el Bogotazo) y la de relación danza-música. Esta reposición plantea reponer una de las escenas intentando seguir los parámetros de movimiento musicales y espaciales propuestos en la creación de la versión original desde sus posibilidades técnico-corporales. Éste fue un acercamiento que intentaba calcar el original, sin tener en cuenta los cambios de género de los intérpretes.

En general, la visita al legado coreográfico colombiano fue asumido recreando; reinterpretando; entendiendo los motores del movimiento de cada parte de las piezas; hablando con los coreógrafos o intérpretes de las cada una de ellas; leyendo reseñas, programas de mando; observando y analizando los videos, discutiendo puntos de vista, ensayando, construyendo y haciendo puestas en escena sobre las ya propuestas. Lo que no está lejos de aquello que habla Carlos Pérez Soto: cuerpos humanos en movimiento, que producen juntos la tarea de imaginar, ejercer y recrear movimientos, eso es la danza. Y así debe ser considerada cuando se cuenta su historia de manera interna, por mucho que sus funciones sociales, o sus temáticas, vestuarios, puestas en escena o músicas incidentales la acompañen y sean para ella, en diversos grados inseparables (Pérez S. 2008, 23).

En fin, mi trabajo investigativo sobre la historia de la danza, el ejercicio de enseñanza-aprendizaje, me ha conducido por el camino de encuentros creativos, tanto dancísticos como teóricos sobre la danza entre los cuales está la comprensión del cuerpo desde el análisis del movimiento, y que basado en criterios propios al campo me han posibilitado la comprensión de las piezas coreográficas que hacen parte del legado histórico. Así mismos, el encuentro con las teorías sobre las formas de percepción y la apreciación de la danza me han permitido un acercamiento tranquilo y enriquecedor sobre el arte coreográfico. Este proceso que lleva poco más de diez años de dar vueltas en redondo (mejor en espiral), me han conducido a hacer un estudio de la historia de la danza, del arte que se celebra con el cuerpo, desde el cuerpo. Solamente es un corto proceso que continúa. Todo ello para incorporar el pasado reciente y lejano al presente, para continuar haciendo de la memoria de la danza un hecho actual.

---

12 Programa de mano, "Escenarios para la danza", 6 de octubre a 8 de diciembre de 2005, Compañía Estantres, obra: *El influjo de los pensamientos*.

Bibliografía

Abad C., Ana. 2008. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid, Alianza.

Adshead-Lansdale, Janet *et al*. 1999. *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia, Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana.

——— y June Layson (eds.). 2004. *Historia de la danza. Una introducción*. Traducción de María Dolores Ponce. México, inba / Cenidi.

Bernard, Michel. 2001. *De la création chorégraphique*. Paris, Centre National de la Danse.

Garaudy, Roger. 2003. *Danzar su vida*. México, Conaculta / Cenart.

Godard, Hubert. 2002, "Le geste et sa perception". En: Isabelle Ginot et Michel Marcelle. *La danse au xx^e^ siècle*. Paris, Larousse.

Di Marco, José. "Sobre una erótica del arte. Una relectura de "Contra la interpretación", de Susan Sontag". http://www.letrainversa.com.ar/li/lectura-cultura-y-sociedad/113-sobre-una-erotica-del-arte-una-relectura-de-contra-la-interpretacion-de-susan-sontag-.html.

Islas, Hilda. 1995. *Tecnologías corporales. Danza, cuerpo e historia*. México, inba / Cenidi.

Jenkins, Keith. 2009. *Repensar la historia*. Traducción de Jesús Izquierdo Martín. 1ª ed. Madrid, Siglo xxi.

Le Moal, Philippe (dir.). 2008 [1999]. *Dictionnaire de la danse*. Larousse / Centre National du Livre et de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles.

Louppe, Laurence. 2011. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

Pérez S., Carlos. 2008. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago de Chile, lom.

Pérez, Victoria. 2010. "Replantear la historia de la danza desde el cuerpo". En: Isabel de Naverán (ed.). *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona, Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Institut del Teatre.

Pouillaude, Frédéric. 2009. *Le désœuvrement chorégraphique. Études sur la notion d'*œuvre *en danse*. Paris, Vrin.

Robinson, Jacqueline. 1990. *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*. Paris, Bougué.

Rousier, Claire (dir.). 2000. *L'Histoire de la danse. Repères dans le cadre du diplôme d'État*. Paris, Centre National de la Danse.

——— (dir.). 2002. *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Paris, Centre National de la Danse.

Tambutti, Susana. *Danza y pensamiento moderno*. http://grupodeestudio.multiply.com/journal/item/7/_Danza_y_pensamiento_moderno_por_Susana_Tambutti?&show_interstitial=1&u=%2Fjournal%2Fitem.

———. 2005. "Danza o el imperio sobre el cuerpo". http://movimientolaredsd.ning.com/profiles/blogs/2358986:BlogPost:3762.

La danza durante el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento a la relación entre la danza y las políticas de Estado

María Eugenia Cadús[1]

Introducción

La presente investigación surge a partir de diferentes preguntas alrededor de la relación entre la danza y la política y las políticas de Estado, así como en torno a la historia de la danza en Argentina. Como forma de intentar dar respuestas a estas inquietudes, nos proponemos describir e interpretar un período particular de la historia de la danza argentina, examinando la situación del campo de las artes y específicamente del campo de la danza respecto al contexto histórico-social de la época. Cabe aclarar que nos centraremos en la producción artística de la capital del país, Buenos Aires, como centro de difusión cultural, ya que fue y es el lugar donde se desarrollaron los rasgos culturales de la danza de nuestro país. Luego, nos restaría analizar el proceso de difusión hacia algunos centros ubicados en el interior de la Argentina.

Así mismo, como consecuencia de la escasa bibliografía actual sobre historia de la danza en Argentina, nos vemos impelidos a, por un lado, reseñar la historia, y por el otro, articular con las políticas culturales llevadas a cabo durante el primer peronismo (1946-1955) para desarrollar un análisis teórico-crítico. Es por ello que recurrimos para este trabajo, a las fuentes documentales –programas de mano, noticias periodísticas, fotografías, filmaciones, entrevistas–. De este modo queremos estudiar las manifestaciones artísticas en la danza académica, es decir: danza clásica y moderna, en sus respectivos espacios –teatros oficiales, independientes, comerciales y espacios alternativos–, revisando la concepción peronista del arte y la cultura, y confrontándola con el campo de la danza. Además pretendemos analizar la relación entre las obras y su contexto sociopolítico tal como se presenta en los documentos de la época. Y por medio de este trabajo, revisar la relación de las denominadas "alta" y "baja" cultura respecto a la danza académica y su vínculo con

1 Licenciada y profesora en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se encuentra realizando su doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires, con beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), cuya temática aborda la historia de la danza en Argentina. Se desempeña como docente universitaria en las cátedras de Teoría General de la Danza, de la carrera de Artes (FFyL, UBA), Guión y Lenguaje Visual, y Escritura Dramática, pertenecientes a la licenciatura en Composición Coreográfica, con mención en Danza-Teatro (Departamento de Artes del Movimiento, Instituto Universitario Nacional del Arte -IUNA-). Ha sido asimismo docente invitada en diversas cátedras y seminarios de grado sobre la danza escénica en Argentina. Desde el año 2009 integra diferentes equipos de investigación en historia y teoría de la danza. Además forma parte del equipo de la revista digital sobre danza contemporánea, Segunda. Cuadernos de Danza, escribiendo y organizando encuentros de reflexión en torno a este arte. eugeniacadus@yahoo.com.ar.

las políticas culturales del gobierno peronista, produciendo un análisis teórico que permita fundar vínculos entre la historia, la política, la estética y la danza.

He iniciado este trabajo hace ya algunos años y actualmente constituye mi proyecto de doctorado. Si bien no desarrollaré todos los aspectos mencionados anteriormente, en la presente ponencia, es de esta investigación que se desprenden las siguientes aproximaciones.

Los dos primeros gobiernos de Perón (1946-1955) sostuvieron una importante política de intervención estatal en todos los ámbitos de la sociedad, y en este sentido, una particular política cultural. En este marco, observaremos las posibles repercusiones en la danza, de la política de "democratización del bienestar" (Torre y Pastoriza 2002) planteada por este gobierno. A través de la cual se promovía el acceso –antes vedado– de los sectores populares al consumo cultural, el turismo, la educación y el disfrute del tiempo libre. Sin embargo, no creemos que el efecto haya sido el mismo para las distintas artes, como tampoco lo creemos así dentro de la danza misma. Distinguimos en principio al ballet –ya consagrado en ese momento– y luego a la danza moderna –fuerza que luchaba por entrar y legitimarse en el campo artístico y de la danza–. Si bien la danza formó parte de las políticas culturales, la misma siempre buscó la forma de permanecer en el ámbito de la denominada "alta cultura". Creemos que esto puede deberse a una estrategia de afianzamiento dentro del campo del arte. Aprovechando por un lado las políticas del campo social pero manteniéndose dentro de la cultura humanista como forma de legitimarse.

Consideramos en primer lugar, que durante los primeros años, el campo de la danza en la Argentina estaba en formación. Recién en los años 40 aproximadamente, podríamos decir que se comienza a formar con mayor solidez, permitiendo la legitimación de las producciones y artistas de la danza. Para el concepto de "campo", retomaremos a Pierre Bourdieu, quien lo define como el "[…] universo sometido a sus propias leyes de funcionamiento y de transformación, es decir la estructura de las relaciones objetivas entre la posición que en él ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad […]" (1995, 318). Consideramos que frente al precedente panorama, la danza académica adquirió una aceptación más amplia en la sociedad cubriéndose bajo un aparente apoliticismo que le permitió comenzar a luchar por la autonomía de su campo en un clima de seguridad frente al campo social. Decimos "aparente", ya que no contamos por el momento con evidencias que muestren que esta distancia con el contexto social y político signifique una soslayada adhesión al régimen, o por el contrario, un antiperonismo no confesado tal vez por temor a perder cargos o beneficios. De cualquier modo, los referentes de la danza de la época no demostraron ni una ni otra postura en sus obras. Tal como dice la bailarina y coreógrafa Paulina Ossona, recordando palabras de Luisa Grinberg, "el ideal nuestro, dice refiriéndose al grupo de pioneros, era 'la danza por la danza'" (2003, 111). Cabe aclarar que esta "danza por la danza" no refiere a un postulado modernista, sino que por el contrario, la danza en Argentina atraviesa en este momento lo que podríamos analizar como un tardío o extenso romanticismo. Esto puede deberse quizás a que el campo estaba aún en formación y por ello, esta disciplina intentó aferrarse a la tradición humanista limitándose a aprovechar las políticas culturales del Estado como la apertura a nuevos espacios o la creación de instituciones como la Escuela Nacional de Danza o el Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata, para afianzarse dentro del mundo del arte. Si pensamos de este modo, se evidencia la unión de este arte con la "alta cultura" (Busquet 2008) y su universalismo (Todorov 2003) antes que con las culturas populares o "bajas" (Zubieta 2004; Altamirano 2008)[2].

2 Según Jordi Busquet (2008) la "alta cultura" se inscribe dentro de la tradición humanista, la cual basa su repertorio en la tradición y en patrones de calidad que son el resultado de un extenso proceso histórico de reflexión y depuración. Es por ello que necesita preservar la

La política de democratización de la cultura y las instituciones

Como expusimos anteriormente, analizamos las consecuencias de la política de “democratización del bienestar” en la danza. Asimismo, consideramos que las políticas implementadas con el objetivo de la difusión cultural promovieron el mayor acceso al consumo de bienes culturales por parte de la clase trabajadora, determinándola como un “consumidor cultural”. Tal como explica Yanina Leonardi (2010), esta función residía en el ingreso de las masas a los ámbitos que anteriormente se establecían como patrimonio exclusivo de las clases medias y altas, entre ellos, los teatros oficiales como el Teatro Colón y el Teatro Argentino de La Plata. A su vez, organismos oficiales como la Secretaría de Cultura y la Subsecretaría de Informaciones fueron los encargados de llevar adelante las actividades de propaganda del gobierno (Gené 2008). Del mismo modo dieron acceso a la cultura, organizando eventos masivos destinados a los trabajadores, en un gesto de lo que podríamos denominar como “democratización de la cultura” (Leonardi 2008).

Cabe reponer la clasificación de las instituciones durante el primer peronismo que según Yanina Leonardi (2009) podríamos establecer, en función de la significación concedida a partir del uso que le fue dado. En primera instancia, se encuentran los teatros oficiales elegidos para la puesta en escena de obras de propaganda peronista, como el Teatro Nacional Cervantes. En segundo lugar, se encuentra el espacio urbano y el uso “popular” que el gobierno hizo de éste. Por último, como tercer espacio, Leonardi destaca al Teatro Colón como la institución tradicional donde se focalizó la polémica entre la “alta cultura” y la “cultura popular”, entre el antiperonismo y el peronismo.

Observamos en esta época, la incorporación de la danza a nuevos escenarios, distintos del Teatro Colón, como lo son: el Teatro Argentino de La Plata, el Teatro Municipal de Buenos Aires, el Teatro Presidente Alvear –todos éstos, teatros oficiales–, el Teatro IFT, el Teatro del Lago de Palermo, y el Parque Lezica. Lo que muestra una cierta descentralización del Colón; no obstante, éste seguirá siendo la institución más importante y legitimadora para la danza. Por otra parte, podemos cuestionar si esta apertura interna no traía a colación un cierre parcial hacia los públicos masivos, ya que a pesar de que varios de estos espacios eran teatros oficiales, los cuales bajo el peronismo fueron más accesibles para las masas populares; los demás eran comerciales como el Smart, la Sala Van Riel, el Politeama, el Odeón, el Apolo, el Casino y el Astral, o independientes como el Teatro La Máscara y el Fray Mocho, a los cuales no acudían las multitudes. Sólo podríamos hacer una excepción, en la danza moderna, en el caso de las obras *Canto de cumbre y pampa / La mujer / Poetas españoles* (1945) y *Romance de la pobre dama* (1953), ambas de Luisa Grinberg, para las que se utilizaron el Teatro del Lago de Palermo y el Parque Lezica respectivamente. Lo que indicaría una parcial apertura hacia el campo social sobre la cual no poseemos evidencias aún que muestren que el objetivo de estas presentaciones fuera la difusión de la danza a un público masivo.

Sin embargo, por parte de la danza clásica, se mantiene como escenario principal el Teatro Colón, añadiéndose el Teatro Argentino de La Plata con su respectivo Ballet Estable. Aunque se sumarían los escenarios al aire libre como el Teatro del Lago de Palermo, el anfiteatro del parque Centenario y el Museo Saavedra, en la Capital Federal, y el

---

cultura por medio de instituciones especializadas como las educativas. Por otro lado, siguiendo a Jesús Martín-Barbero (2002), la “cultura popular” moviliza contradicciones desde su origen en la modernidad. Estas radican en la idea del pueblo como un nuevo sujeto generador de soberanía junto a lo popular en la cultura, lo cual permite que la burguesía excluya al pueblo del dominio de esta última, identificando lo popular con lo “inculto”. Sin embargo manifiesta el autor que esta concepción teórico-política ha cambiado, exponiendo que desde comienzos de la década de 1980 ya no podemos pensar lo “popular actuante” escindido del proceso histórico de constitución de las masas. Por un lado se daría un proceso de reivindicación de la vigencia de las culturas populares mientras se afirma la posibilidad de la existencia de diferentes formas de lo popular, podemos entonces pensar lo masivo como uno de los modos de existencia de éste.

Anfiteatro Martín Fierro en la ciudad de La Plata –capital de la provincia de Buenos Aires–, sólo durante la temporada de verano. Claro que esto era una disposición administrativa y no una decisión de la compañía. Además cabe destacar que la "alta cultura" y la "cultura popular" continuaban separadas, ya que los públicos no se mezclaban, manteniendo cada uno su espacio dentro del teatro y su programación.

Ahora bien, es importante cuestionarse: ¿por qué la danza podía estar en todos esos espacios a la vez? Siendo, por ejemplo, el teatro independiente, un emblema de la disidencia con el peronismo, y los teatros oficiales un emblema de la "democratización del bienestar" llevada a cabo por éste. Por el momento, dejamos abierta la pregunta.

Otro hecho llamativo reside en que podríamos aplicar las tres clasificaciones enunciadas por Leonardi a un solo teatro: el Argentino de La Plata. Y podemos aplicar estas características a la institución del Ballet Estable de este teatro ya en sus primeros años de vida[3]. En primer lugar, observamos la creación de obras que pueden considerarse de propaganda peronista, como por ejemplo *Un pueblo libre* (1947), creada en conmemoración a la Revolución de Junio y estrenada en el segundo aniversario del 17 de octubre. En segundo lugar, reparamos en las funciones realizadas en la Plaza Moreno durante el verano de 1948, las cuales serán incrementadas durante la gestión de Varela a través de la inauguración del Anfiteatro Martín Fierro del Paseo del Bosque, en el año 1949. Por último destacamos, que el Teatro mismo fue constantemente determinado como un lugar de disputa entre la "alta cultura" y la "cultura popular", aplicando la democratización cultural por medio de las funciones al aire libre anteriormente mencionadas, las funciones para gremios y para escolares y las funciones en el interior del país.

No obstante, notamos que a pesar de dichas características institucionales, el cuerpo estable del Teatro que se creó en este momento y con él su programa y formas estético-representacionales, no se hizo bajo normativas de crear una cultura popular como podríamos suponer, sino que se creó bajo los mismos preceptos que el Teatro Colón, los cuales podemos enmarcar dentro de la denominada "alta cultura", para luego poder efectuar acciones de "democratización de la cultura" como lo fueron las funciones para obreros. Es decir, que teniendo la oportunidad y los recursos para crear otro modelo de cultura, no se hizo, ya que el objetivo era la democratización de la cultura, que colocaba a los espectadores en un lugar de consumidores, pero nunca en un lugar de creadores de cultura, por lo menos en lo que respecta a la danza y al ballet en particular. Ya que los preceptos con los que operaba el peronismo no modificaban la forma de construir cultura en el sentido de una real construcción popular, sino que pretendía la "elevación cultural del pueblo", dándole acceso a la "alta cultura" pero sin generar espacios de creación de legítima "cultura popular".

---

3 Existe un precedente en el año 1944 de una función denominada "clase espectacular". Luego, en 1946 se denominaba "Cuerpo de Baile" al grupo primigenio de bailarines dirigidos por Giselle Bohn, siendo reconocidos como Ballet Estable recién en el año 1947, cuando realizarían su primera función bajo la dirección de Esmeé Bulnes. De todos modos, adoptamos el año 1946 como la fecha de inicio del Ballet, ya que es la usualmente utilizada y convenida como fecha de inicio del mismo. A partir de ese momento continúa produciendo hasta la actualidad. Ya nos hemos ocupado de algunos aspectos de la historia del Ballet del Teatro Argentino en las ponencias "Los primeros años del Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata: un estudio del proyecto cultural del primer peronismo en la danza", leída y publicada en Actas del Tercer Congreso de Estudios del Peronismo (1943-2012), realizado en el año 2012 en la ciudad de Jujuy, y "El Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata y su función didáctica: un estudio del proyecto cultural del primer peronismo en la danza", leída y publicada en las Actas del xiv Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires, realizado en la ciudad de Nueve de Julio durante los días 18 y 19 de abril del año 2013.

Las obras de danza clásica y moderna

En cuanto a las temáticas de las obras estrenadas en la época, representaban en el caso de la danza moderna[4] temáticas abstractas, universalistas, por ejemplo, *Paralela perpendicular círculo* (1946), de Ossona, y *Salut au Monde!* (1948), de Miriam Winslow. Sin embargo, en el ballet, además de las obras que continúan con la tradición universalista, se reponen obras costumbristas de la década del 30 que representaban el regionalismo, denominadas "nacionalistas", tales como las coreografías de Boris Romanoff, *La flor del Irupé* (1929) y *Huemac* (1932). Pero sólo se crearon cinco obras nuevas del mismo carácter; por un lado, *Estancia* (1952) de Borovski, con música de Ginastera, y por parte de Angelita Vélez, *Vidala* (s.f.), *Visión del altiplano* (s.f.), *Fiesta pampeana* (s.f.) y *Supay* (s.f.). Se evidencia, en este sentido, una "tradición selectiva" (Williams 1994) por parte del peronismo. Según Raymond Williams "[…] tradición constituye una selección y reselección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino deseada. […] este 'deseo' no es abstracto sino que está efectivamente definido por las relaciones sociales generales existentes" (1994, 174). A través de este proceso la cultura que se rescató y enalteció fue la "[…] occidental y latina, a través de su vertiente hispánica, considerando a la cultura anterior como un elemento elitista y extranjerizante" (Leonardi 2010, 1). Bajo esta selección, de corte nacionalista, hubo un resurgir del nativismo en todas las artes, como forma de revalorizar la cultura nacional y popular. Dice al respecto Marcela Gené:

> En la creación de los rituales, como en otros aspectos –concluye Plotkin–, el peronismo se presentó como una ruptura con el pasado, aunque no lograra en la práctica desvincularse por completo de las tradiciones preexistentes. En este sentido, el debate historiográfico sobre rupturas y continuidades del peronismo con la década de 1930, inicialmente referido al plano político-ideológico, se traslada al campo simbólico-cultural (2008, 20).

Aunque también, agrega esta autora, podemos analizar una incorporación de nuevos significados funcionales al contexto.

Por otra parte, estas coreografías traen aparejado otro problema, desde su creación misma, como evidencia la investigadora de la danza, Susana Tambutti:

> Los ballets que incluían leyendas americanistas han sido clasificados en algunos textos como "nacionalistas", posiblemente debido a una simplificación del término, o bien, apoyando esa categorización en la elección temática y en la presencia de compositores argentinos como Constantino Gaito, Felipe Boero, Juan Bautista Massa, Heitor Villa-Lobos, Héctor Iglesias Villoud, Pascual de Rogatis y Alberto Ginastera. Si bien, en el aspecto puramente musical este período fue considerado como nacionalista por la naturaleza del material folclórico empleado y la utilización del sistema de escalas cercanas a la música folclórica, no ocurre algo similar en el desarrollo coreográfico. Bronislava Nijinska, Boris Romanoff, Richard Nemanoff, Ivo Vania Psota, Paul Petroff, Ian Cieplinski, Margarita

4 La danza moderna en Argentina se inicia alrededor de 1944 con el asentamiento en el país de Miriam Winslow, bailarina y coreógrafa perteneciente a la escuela norteamericana, Denishawn. Ella creará el primer ballet de danza moderna, llamado Ballet Winslow, en el que formará a los denominados "pioneros de la danza moderna", la primera generación de esta línea de danza en nuestro país: Cecilia Ingenieros, Renate Schottelius, Luisa Grinberg, Paulina Ossona, Ana Itelman, Rodolfo Dantón, Paul D'Arnot, entre otros. Para conocer en detalle el trabajo de esta compañía, ver la tesina de graduación de Ayelén Clavin, "Miriam Winslow: "influencia" de la danza moderna norteamericana en la primera danza moderna argentina", Instituto Universitario Nacional del Arte, Departamento de Artes del Movimiento María Ruanova (2010).

> Wallmann provenían de las escuelas académicas rusas tradicionales, eran todos extranjeros con muy poco contacto con la cultura local y, en todos los casos, con poco tiempo de residencia en el país. El hecho de utilizar música producida por artistas argentinos con tendencias renovadoras, no es condición suficiente para pensar que en la danza existía en ese momento una preocupación similar a la que aparecía en el campo musical. En las producciones dancísticas de este momento, el contexto propio, local, aparece siempre sólo como un mero decorado (2011, 25).

Lo cual podríamos decir que derivó en una visión romántica de la cultura nacional, mostrándola como algo "pintoresco". En este sentido adherimos a Jordi Busquet cuando dice que "el romanticismo contribuyó a hacer nacer la conciencia del valor y la dignidad de la cultura popular frente a la cultura culta, pero también contribuyó a difundir una noción idealizada. Johann Gottfried Herder creía que la cultura proviene del alma del pueblo [*Volksgeist*]. Desde entonces, la idea de cultura adopta el significado moderno de una forma o un estilo de vida particular" (2007). Notamos, que esta visión que podríamos denominar como romántica y quizás contradictoria frente a la reivindicación de la "cultura popular", ya se encontraba en los dictámenes mismos del gobierno. Reparamos en el Manual del Segundo Plan Quinquenal, llevado a cabo en 1953. En éste puede leerse:

> Nuestra política social tiende, ante todo, a cambiar la concepción materialista de la vida, en una exaltación de los valores espirituales. Por eso aspiramos a elevar la cultura social. […] A ello tiende el objetivo fundamental expuesto, en cuanto sienta el propósito de conformar una cultura nacional, de contenido popular, humanista y cristiano, inspirado en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y de la cultura tradicional argentina, en cuanto concuerden con los principios de la Doctrina Nacional (J.D. Perón).

Quizás podemos hacer una excepción –pero podría no ser tal– con la obra *Esta ciudad de Buenos Aires* de Ana Itelman, estrenada en 1955, en el Teatro Nacional Cervantes. En opinión generalizada fue un intento pionero de integrar el tango al lenguaje coreográfico académico, utilizando música de Astor Piazzolla; sin embargo, Estela Maris quien bailó en esta pieza y ayudó a montarla, no opina lo mismo, sino que señala que "[…] la obra tenía un lenguaje de danza moderna y sólo un número que mucho tiempo después bailó Óscar Araiz se sostenía como un aire de tango, muy compadrito" (Durante 2008, 249). Además es de recordarse que esta pieza no tuvo relevancia en ese momento sino años después con su reposición en el Teatro San Martín.

Otra pieza que en este sentido podemos destacar, pero que no corresponde a una coreógrafa argentina, es *Tango* (1954), de la bailarina y antropóloga estadounidense Katherine Dunham, presentada con mucho éxito de público en el marco de su segunda visita a nuestro país. Según la coreógrafa, esta obra era una protesta hacia el gobierno peronista, pero en nuestra investigación no hemos hallado pruebas de que esto haya sido evidenciado en la pieza y reconocido por el público. Por el contrario, la obra estuvo en cartel durante varios meses y las críticas periodísticas sólo remarcan el carácter pintoresco y exótico de su danza. Esto evidencia, entre otras cuestiones, el lugar romántico que ocupaba la danza en el horizonte de expectativas (Jauss 1976) de los diversos agentes del campo aún en formación. Reivindicando de este modo el lugar de las danzas de Dunham en la "alta cultura", a pesar de ser una artista que buscaba exaltar lo folclórico. Aunque también cabe preguntarse si lo que ella realizaba no era ya un "enaltecimiento" de la baja cultura, con el agregado que peca de soberbia, de creer que lo que ella hacía era mostrar una versión más pura y auténtica del tango (Fortuna 2008, 12), aunque los periódicos lo señalaran como "estilización". Además no cabe duda de que el mensaje que intentaba transmitir la coreógrafa no fue comprendido, sino que al tomar un elemento de la cultura popular, al darle un carácter "nacional" a su espectáculo, lo que logró fue una mayor simpatía del público ya que era

una práctica a la que estaban habituados durante este gobierno. Y tal como observamos anteriormente, la "elevación de la cultura" también conformaba una costumbre para el público de la época. Entonces nos preguntamos: ¿resultó *Tango* un discurso contra el gobierno de Perón o por el contrario, en la práctica coreográfica se evidenció paralela a las políticas culturales implementadas por éste? Nos orientamos a afirmar lo último (para un estudio detallado de esta obra, cf. Cadús 2012).

La danza en el cine

Por último, prosiguiendo con la anteriormente expuesta relación entre las denominadas "alta" y "baja" cultura y la danza, quisiéramos destacar que quizás podemos hacer una excepción, respecto a la danza clásica, con la inclusión del ballet en la cinematografía nacional, lo cual distinguimos verdaderamente como una apertura hacia un público más heterogéneo, concretando de este modo un gesto de democratización de la cultura en el que un público masivo pudo acceder a un arte categorizado como de élite.

Es en esta época, momento de fuerte promoción estatal de la industria cinematográfica argentina, que se llevan a cabo la mayor cantidad de películas que incluyen de forma significativa a la danza. Cinco filmes introducen danza clásica de forma predominante: *Donde mueren las palabras* (1946)[5], con coreografía de Margarita Wallmann, *Mujeres que bailan* (1949), *Romeo y Julita* (1954), con coreografía de Enrique Lommi y Esmeralda Agoglia, *Pájaros de cristal* (1955), con coreografía de Vassili Lambrinos y *Canario rojo* (1955), con coreografía de Otto Weber. Y otra película incluye la danza moderna: *Marihuana* (1950), de León Klimovsky.

Tal como lo expone Clara Kriger en su libro *Cine y peronismo. El Estado en escena* (2009), ya a comienzos del año 1945 se produjeron grandes cambios en las políticas cinematográficas. Cambios en la exhibición y la comercialización de los filmes que regulaba la circulación de las películas nacionales y extranjeras. Además de abrirse una línea de créditos para financiar la producción local.

Así mismo, destaca esta investigadora lo programático del apoyo al cine debido a su masividad. El peronismo intervino en el cine como lo hizo en todas las industrias pero se podría decir que tenía un particular interés por los medios de comunicación en general y veía en el cine una necesidad de regularlo y apoyarlo como un arte que podía tener mayor "[…] accesibilidad al público común y resultaba el mejor vehículo para la elevación cultural del pueblo, para el perfeccionamiento del gusto estético, para la instrucción misma y la transmisión permanente y universal –no relegada a los límites del Estado– del patrimonio histórico nacional" (Kriger 2009, 44).

Podríamos entonces presumir que a través de los mencionados filmes, el ballet, como el representante de la danza más relacionado con el "arte culto" o la "alta cultura", se abre hacia el público masivo a través del cine –disciplina artística reconocida como arte popular desde sus inicios–, mientras que funciona como un educador del "gusto estético" y como "elevador de la cultura" del pueblo.

Sin embargo, en un panorama general, respecto al modo de representación de la danza en las películas, advertimos cierta distancia de este arte, como forma de mantener su lugar en la "alta cultura" por medio del sostenimiento de una

---

5 Ya nos hemos ocupado de este filme en el artículo de 2012 "Vestigios de romanticismo: el ballet en un filme argentino de la época del peronismo", en *Revista Digital de Estudios de Crítica Cultural Afuera*, Buenos Aires, año 6, Nº 11, may., http://www.revistaafuera.com, ISSN: 1850-6267.

evasión romántica que la identificaba. A través de algunos de los argumentos de los filmes, como en *Donde mueren las palabras*, *Pájaros de cristal* y *Mujeres que bailan*, se mantiene una imagen de un mundo romántico, impenetrable o incomprensible, lo cual proporciona un ámbito perfecto para desarrollar un melodrama que se podría decir que educa mostrando lo "nocivo" del mundo del arte. Mientras que en otras películas como *Marihuana* y *Romeo y Julita*, la danza aparece como un lugar de evasión, un sueño.

No obstante, en algunos casos particulares, podríamos plantear que esta apertura hacia el campo social puede haberse alcanzado debido a dos factores: por un lado el éxito comercial; y por el otro, desde lo formal, debido a la utilización de la forma narrativa melodramática que según Román Gubern (1983) tendría la capacidad de articular el "arte culto" con el "popular".

Distinguimos entonces, la inclusión del ballet en la cinematografía nacional como una parcial apertura hacia un público más heterogéneo de carácter masivo. Asimismo recordemos que este carácter democratizador del cine era advertido por el gobierno y promovido mediante políticas culturales específicas (Kriger 2009). En un panorama general, notamos una distancia de la danza como una forma de mantener su lugar en la "alta cultura", por medio de una evasión romántica que la identificaba, mostrándose como un lugar mágico, inaccesible pero también, en la mayoría de los casos, como un lugar oscuro, de muerte, donde se puede evidenciar lo "sublime" (Burke 1998 [1756]) que caracterizaría las representaciones románticas.

Palabras finales

Recapitulando, en la presente ponencia nos propusimos realizar un estudio de la danza académica –clásica y moderna– en la Argentina durante la primera y segunda presidencias de Perón (1946-1955). En el marco de la formación del campo artístico de esta disciplina, analizamos las posibles repercusiones de la "democratización del bienestar" planteada por este gobierno.

Observamos que la danza se encontraba alejada del campo social y de poder, quizás debido a su lugar de emergencia, e intentó aferrarse a la tradición humanista limitándose a aprovechar las políticas de Estado para afianzarse dentro del campo del arte. De este modo, se evidencia la unión de este arte con la denominada "alta cultura" y su universalismo antes que con las culturas populares. Sólo podemos exceptuar la inclusión de la danza en la cinematografía nacional, lo cual distinguimos verdaderamente como una apertura hacia un público más heterogéneo.

En un panorama general, respecto a la forma de representación de la danza, advertimos una cierta distancia de este arte, como una manera de sostener su lugar en la "alta cultura" por medio del mantenimiento de una evasión romántica que la identificaba. Pero en los casos particulares de los filmes propuestos para su análisis, podríamos plantear que esta apertura hacia el campo social puede haberse alcanzado debido al gran éxito comercial de las películas; o desde lo formal, debido a la utilización de la forma narrativa melodramática, que tendría la capacidad de articular el arte "culto" con el "popular".

Bibliografía

ALTAMIRANO, Carlos (dir.). 2008. *Términos críticos de sociología de la cultura.* Buenos Aires, Paidós.

BALLENT, Anahí. 2009. *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

BOURDIEU, Pierre. 1995. *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.

BURKE, Edmund. 1998 [1756]. *De lo sublime y de lo bello*. Barcelona, Altaya.

BUSQUET, Jordi. 2008. *Lo sublime y lo vulgar. La "cultura de masas" o la pervivencia de un mito*. Barcelona, UOC.

———. 2007. "De la cultura popular tradicional en la cultura de masas". En: revista *Cultura*. Nº 1, dic. http://cultura2.gencat.cat/revistacultura/article.php?ida=8.

CADÚS, María Eugenia. 2012. "Una cuestión política: la recepción de 'Tango' de Katherine Dunham en Argentina". En: *IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral. Actas*. Buenos Aires, AINCRIT. ISBN: 978-987-25815-4-1.

DURANTE, Beatriz (coord.). 2008. *Historia general de la danza en la Argentina*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

FORTUNA, Victoria. 2008. "Of Heartbeats and Underbeats: Katherine Dunham's Tango". Unpublished. Evanston, Northwestern University (Department of Performance Studies).

GENÉ, Marcela. 2008. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

GUBERN, Román. 1983. *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona, Bruguera.

JAUSS, Hans R. 1976. *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Barcelona, Península.

KRIGER, Clara. 2009. *Cine y peronismo.* Buenos Aires, Siglo XXI.

LEONARDI, Yanina Andrea. 2010. "Espectáculos y figuras populares. El circuito teatral oficial durante los "años peronistas"". En: Claudia Soria, Paola Cortés Rocca y Edgardo Dieleke (eds.). *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Prometeo.

———. 2009. "Representaciones del peronismo en el teatro argentino (1945-1976)". Inédito. Tesis defendida en la Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

OSSONA, Paulina. 2003. *Destinos de un destino. La danza moderna argentina por sus protagonistas*. Buenos Aires, Talaza.

PLOTKIN, Mariano Ben. 2007. *El día que se inventó el peronismo. La construcción del 17 de octubre*. Buenos Aires, Sudamericana.

TAMBUTTI, Susana. 2011. "Una danza periférica. La "modernidad" como narrativa europea y su cara oculta, la colonialidad". Inédita. Ficha de cátedra universitaria del seminario *Reflexiones sobre la danza escénica en Argentina. Siglo XX*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (Facultad de Filosofía y Letras).

Todorov, Tzvetan. 2003. *Nosotros y los otros*. Buenos Aires, Siglo xxi.

Torre, Juan Carlos y Elisa Pastoriza. 2002. "La democratización del bienestar". En: Juan Carlos Torre (dir.). *Nueva historia argentina*. Vol. xiii: *Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires, Sudamericana.

Williams, Raymond. 1994. *Sociología de la cultura*. Barcelona, Paidós.

Zubieta, Ana María (dir.). 2004. *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires, Paidós.

Aproximaciones a la circulación de la danza moderna en Colombia, 1910-1930

Marybel Acevedo F.[1]

Estación central. A manera de introducción; rutas, detonantes y anécdotas

El cuerpo que danza acuña historias perdidas,
gestos rescatados en el aire, es testigo
y protagonista de preguntas y respuestas.

La experiencia docente me ha permitido comprender la necesidad de orientar esfuerzos de estudios e investigación hacia áreas historiográficas, con el criterio de fundamentar un equilibrio apropiado entre la práctica escénica y el pensamiento de los creadores. Este interés lo afirmé desde la investigación que realicé para la obra *48.9*, pieza coreográfica sobre el 9 de abril de 1948. Con este propósito planteo una revisión de la circulación de espectáculos de danza en Colombia de 1910 a 1930, acudiendo a diferentes fuentes de información: periódicos, entrevistas, revistas y otros impresos, como programas de mano, cartas, fotografías, ilustraciones y pautas publicitarias, que conducen a una reflexión teórica y práctica en torno a las representaciones artísticas y la estética cotidiana de dicho período.

Contemporáneamente, desde otras artes, como la música y la literatura, los materiales impresos de este tipo han sido fundamentales en los procesos de recuperación y reconstrucción de las formas, por medio de las cuales se ha divulgado y valorado en el contexto de la sociedad una expresión artística.

En el caso de la danza, donde se evidencia el espíritu del movimiento, instalado en el terreno de lo efímero, el presente texto propone develar las primeras aproximaciones de la danza moderna en los escenarios bogotanos, la

1 Maestra en Artes Escénicas con énfasis en Dirección Coreográfica, Universidad Francisco José de Caldas, Docente en la Universidad Externado de Colombia y en la Universidad del Rosario. Este documento está estructurado por varias estaciones, para esta publicación se entrega un fragmento de la investigación en curso. El presente documento está constituido como textos dentro de textos, que contienen datos, reseñas, imágenes, que se anotan al final de la página y se piensa desde la danza en el período de 1910 a 1930 en Bogotá. Es la letra pequeña para poder desarrollar procesos de recuperación de la información referente a la danza en Colombia.

noción de cuerpo, la relación con el público y la recepción de la crítica. La pregunta que rodea esta investigación es: ¿quiénes reseñaban, cómo y para quién?

El resultado es una búsqueda inicial frente a la dispersión de fuentes y documentos, que ha planteado la necesidad de desarrollar un trabajo de ubicación, estudio y selección de una manera sistemática y detallada, comenzando por el período escogido.

La intención es ofrecer un diálogo con el lector desde reseñas y anécdotas recogidas en periódicos, además de la información valiosa en archivos referente a las primeras intervenciones de bailarines que se presentan en Colombia en julio de 1910.

Mi deseo es propiciar desde la información recopilada un material que acude al plano documental, que no sólo sea un listado de nombres y fechas (aunque es inevitable). Son historias desde una perspectiva del contexto sociocultural, artístico y cotidiano. Qué es lo que hacen y cómo lo hacen las personas. Para responder estas preguntas se hace necesario ampliar el archivo historiográfico, y además revisar qué pasa con la recepción del público y los nacientes críticos de danza, que en su mayoría son poetas.

Con la interpretación de estos documentos, que permiten otro tipo de lecturas, el presente texto no pretende ser un documento académico, sino que alude a lo que está escrito, desde los detalles de la letra pequeña y desde el asombro de encontrar historias dentro de la historia.

El detonante para proponer este documento es el descubrimiento en una revista de 1912, *El Gráfico*, donde aparece Tórtola Valencia, una bailarina europea de danza moderna que habitó la escena bogotana. Inicialmente, recojo información de las reseñas de los periódicos de la época, registros de su trabajo escénico; posteriormente las declaraciones, sus excentricidades como artista, mujer y sus polémicas afirmaciones sobre el arte y la raza americana.

La española Tórtola Valencia, escogida como eje transversal en esta línea del tiempo y del espacio, es la primera bailarina de danza moderna que visita el país, y que recorre gran parte de América Central y Suramérica entre los años 1917 y 1924.

Al hallar información no sólo escrita sino gráfica y fotográfica, encuentro que son documentos que trascienden la noticia de prensa, ya que importantes escritores como Germán Arciniegas y Jorge Zalamea, poetas colombianos como "El Tuerto" López, Eduardo Castillo y Guillermo León Valencia, o el ilustrador Adolfo Samper, entre otros, le dedican renglones en diferentes publicaciones a la danza, particularmente al enigmático entorno que rodeaba a la danzarina española Tórtola Valencia, quien visitó el país en repetidas ocasiones.

Primera estación. "Aquello en la lejanía". Cuántos somos y quiénes vienen al país.

Loïe Fuller

¿Por qué ubicarse desde el siglo XXI en una reflexión teórico práctica sobre algunos bailarines europeos que llegan a Colombia y a América Latina en las primeras décadas del siglo XX?

Considero que hay que ampliar la información del archivo historiográfico de la danza en el país, particularmente de los desarrollos de la danza moderna en relación a la escena mundial. Al abordar los registros impresos de la presencia de la danza moderna en Colombia hace un siglo, se propiciaría la categorización y se delinearían aspectos importantes

como la reseña-recepción[2], los circuitos de difusión, la forma en que los artistas hablan de su trabajo. Con lo cual se ubicarían otros referentes históricos que apoyan la reflexión sobre los desarrollos actuales de la danza en Colombia.

En Europa en este período había un interés especial por consignar la vida moderna, producto de la era industrial; y gracias a artistas plásticos y escritores se registra la obra de bailarines de diferentes géneros. Hay una incontrolable necesidad de cambio de velocidad, que se da en doble vía: los bailarines norteamericanos salen a Europa y Asia, y los bailarines Europeos quieren conquistar público en la "exótica" y "lejana" América.

En el panorama nacional, donde la industrialización incipiente beneficiaba únicamente a un sector de la sociedad, era importante tener información cultural y política de lo que ocurría en el mundo. Era parte del ejercicio de configuración como nación –aunque de esto no se trata esta investigación, sí es importante para entender cuál era el estado del arte y la cultura en ese momento–. En Colombia, en 1912, se realiza un censo de población, donde se instala un proyecto para recoger información poblacional en el territorio al servicio del fortalecimiento de la nación, sentando las bases de un pensamiento eugenésico[3], tema del que me ocuparé más adelante. El interés por saber cuántos colombianos ocupaban el territorio nacional estaba presente con resultados bastante incompletos, al mismo tiempo que había una necesidad por reseñar, leer y difundir quién visitaba el país.

Revisar y repensar los movimientos artísticos del siglo pasado y sus protagonistas es descubrir y analizar con esa información cómo está situada la danza en Colombia en ese momento, cuando, por ejemplo, la crítica en danza es un oficio que aún no se ejerce de una manera regular, o por lo menos de una forma abierta al público, pero sí había un interés por consignar periódicamente información, sobre la vida y obra de bailarines internacionales, los hechos y el entorno.

Por este motivo, quisiera revelar un material de las primeras décadas del siglo pasado en Colombia, cuando se publicaron artículos relacionados con danza en un porcentaje mayor al día de hoy. Lo cual se puede corroborar con hallazgos en publicaciones como *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* (1º nov. 1915) y *El Espectador Dominical* (27 jul. 1924), donde se reseñan las diferentes giras a Bogotá de la bailarina española Tórtola Valencia. También, por ejemplo, en un número de la revista *Sábado*, correspondiente al cuarto trimestre de 1947, donde, de trece referencias a siete temas artísticos, cinco están dedicadas a danza. De igual forma, el número 49 las antologías de poesía de la Universidad de Antioquia, de 1950, trata sobre el ritmo y el alma de la danza en Paul Valéry, en edición de lujo. Así que la recurrente afirmación de la ausencia total de publicaciones en el país hay que replantearla, ya que en la primera mitad del siglo xx había un interés por registrar estos eventos.

Descubriéndose más que un efecto visual

A propósito del material encontrado en *Mundo al día. 1925.* Con la bailarina Celina, debo referirme a la notable bailarina Loïe Fuller, quien en su gira por Europa en 1892 causa un gran impacto con su manejo de la luz en la danza, propiciando efectos cinéticos; eso fue suficiente para que los artistas europeos la acogieran, pues sus coreografías causaron gran impresión, como lo manifiesta Klaus Jürgen Sembach:

2 Reseña-recepción alude a la apreciación que publicaban los escritores de la época en periódicos en relación a los espectáculos de danza que visitaban el país.

3 Conjunto de propuestas, prácticas y políticas que propendieron por el control científico de la reproducción como medio para alcanzar el mejoramiento racial humano (Platarrueda, 2009).


CONSEJOS A LA MUJER CASADA

TARDES DEL HOGAR

El ladrón de besos

La mala lengua

CONOCIMIENTOS UTILES

LA COCINA EN CASA

TOME RON "CAJAL"

SAL KOSSOLIAN

CHOCOLATE SANTA FE

ESCUELAS UNIDAS

LANAS DE ESCOCIA

L. E. CACERES R.

Imagen 1. Publicación de *Mundo al Día*, ene. 1925. Foto de archivo, de Marybel Acevedo F.

En 1900 volvió a actuar en París la bailarina Loïe Fuller. ¿Hasta qué punto el modernismo se inspiró en su serpenteante danza empapada de una luz multicolor, donde se refleja en un número inabarcable de ilustraciones y esculturas? Todos ellos representan un intento de fijar en la superficie o el espacio algo que, en principio, es inconcebible (Sembach 2002, 10).

En su estilo de danza, encontrado accidentalmente, representa un intento de fijar en la retina juegos cinéticos, quedando la bailarina sepultada en la luz, como posiblemente manifestaban los que observaron sus espectáculos en Europa. Fue una escultura intangible por el recorrido de la luz, que convierte el movimiento en algo contundente, comparado con una hélice de agua. La Fuller se creaba sólo al momento de poner en movimiento sus varillas y desaparecía por arte de luz. La norteamericana es la primera bailarina que transita entre América y Europa. Inicialmente no fue reconocida y valorada como bailarina innovadora, tuvo una estrecha amistad con Augusto Rodin, ya que tenían una comunicación muy cercana en cuestiones de arte. El escultor reproducía los escorzos en esculturas de bailarinas a su paso por París, como la japonesa Sada Yaco e Isadora Duncan. La Fuller es reconocida dentro de la historia del arte como una visionaria entre el cuerpo y tecnología, después de sus aportes a la estética de inicios del siglo xx, con sus danzas podía plasmar el juego cinético que estaba revolucionando el siglo. Si para los artistas plásticos es fuente de inspiración para el Modernismo, en Europa es un detonante, una hélice de luz ya que fue musa para escultores,

pintores y artistas gráficos. Su danza está condensada en un cuerpo-escultura intangible que cobra vida en el momento que inicia el movimiento.

No podría ser de otro modo ya que aquel movimiento tenía lugar como puro objetivo en sí mismo, carecía de un tema que trasmitido por los gestos o por el ambiente todavía se hubiera podido plasmar artísticamente. Por ello las mejores representaciones son aquellas que se limitaban a la reproducción del movimiento delirante de las telas, fundiendo la cabeza y los miembros con ellas. De hecho lo más adecuado parecía ser la supresión de todo lo personal a favor de lo motriz (Sembach 2002, 11).

La bailarina contribuye poderosamente en los nuevos movimientos artísticos sobre todo en el Art Nouveau en París, permite a los artistas plásticos y al Modernismo darle una mirada diferente a lo que sucedía en el nuevo siglo. La Fuller es tal vez la bailarina con más registro iconográfico de principio del siglo XX, mucho más que Isadora Duncan o Ruth St. Denis –también norteamericanas, pioneras de la danza moderna–.

Es allí donde encuentro en la publicación *Mundo al Día*, de enero de 1925, en la sección Tardes del hogar, una foto de una bailarina que interpreta la danza de la Serpiente, la foto sólo habla de Celina y que debutará en el gran Teatro Bogotá de esta ciudad (imagen 1). Es curioso ver cómo la nota está rodeada de consejos útiles para la mujer, y temas para pasar la tarde. A esta bailarina no se le ha hecho seguimiento, pues no hay más información sobre nacionalidad, así que es muy arriesgado determinar que sea colombiana.

Es pertinente esta información para establecer relaciones que se hacen entre lo artístico y lo cotidiano, entre lo poético y lo prosaico, como diría Katya Mandoki, en términos de la pregunta inicial para desentrañar no sólo el qué, sino el cómo suceden las cosas, para posibilitar una apertura en la concepción y comprensión en el campo de la danza.

Pero lo que llama poderosamente la atención es que tiene información sobre el estilo de la Fuller, ya que utiliza el mismo mecanismo de varillas en el vestuario. El destello de su estilo de danza llegó a Bogotá y es posible que aparecieran varias seguidoras de su juego de telas y luz.

Cómo se piensa el cuerpo y el movimiento en determinado contexto, es en donde inscribo la pregunta inicial, entendiendo los procesos históricos, la reflexión local y lo más importante, las condiciones sociales y simbólicas propias de la danza al detenernos en una foto o escultura de un bailarín de los años 20. Se hace una indagación en una trasposición de época y de contexto desde la imagen, preguntando y desplazando significados, pero al encontrar similitudes en diferentes puntos geográficos con una distancia en el tiempo, empieza a revelarse el pasado ya no como un fantasma sino con una presencia-ausencia de códigos revelados y vueltos a poner en marcha. Eso que se capta en una primera instancia es aún una apropiación o reescenificación; hasta ahora, sólo sería un "acercamiento" o primera lectura, pensando que esos materiales no han dejado de hablar, de contar o en este caso de danzar.

Segunda estación. Danza en el Teatro Colón. Vestigios. Celebración del centenario de la Independencia en el Teatro Colón. Entrevista a Tórtola Valencia. Bailarina popular Antonia "La Pelada"

El recorrido es largo y lo estoy verificando desde varias fuentes, quiero encontrar una manera de narrar, donde el lector tenga acceso a la información con líneas del tiempo y acontecimientos que fueron importantes en el cotidiano de los bogotanos.

En el país se hace necesario tener noción de nación, pero los modelos europeos que se hacen presentes y necesarios en la época llamada la "Regeneración", instalada por Rafael Núñez, según el censo realizado en el país por especialistas alemanes que implementaron modelos prusianos, son un fracaso, pues quedan las mujeres y los indígenas por fuera. Entonces la paradoja consiste en cómo es muy marcado el interés por reseñar información europea para saber quién venía, pero aún no se sabía cuántos eran en el territorio colombiano.

La modernización y la cultura eran sólo para la élite y no alcanzaban a beneficiar a la clase media y baja, por ejemplo la boletería en esa época era de $20 el palco con seis puestos, $3 la silla de luneta y 80 centavos por localidad de galería (Villa 1993, 56). Es importante saber que en 1913 se recaudaba en taquilla por un partido de futbol $50 con 50 centavos y un huevo costaba 2 centavos.

El Coliseo Ramírez es expropiado por el presidente Rafael Núñez para convertirlo en el Teatro de Cristóbal Colón. La primera referencia que se tiene de una intervención de danza espectáculo, es una escena de ballet, dentro de una ópera de Verdi.



TORTOLA VALENCIA
y el collar de perlas de Catalina de Rusia

FADLO SPATH & COMPAÑIA

BELLISIMOS CUADROS AL OLEO

GRANDES REBAJAS EN LOS PRECIOS
ALMACEN SUECO

LIBRERIA Y PAPELERIA MOGOLLON

Imagen 2. Publicación *Mundo al Día*, 1924. Foto de archivo, de Marybel Acevedo F.

El Teatro Colón en Bogotá es testigo de algunas manifestaciones del paso de la danza por la capital, encuentro algunos relatos que son interesantes por el carácter histórico pero es importante saber que el subsidiaba o mejor daba una ayuda a las compañías que se aventuraban a venir, después de llegar a puertos marítimos, seguían la travesía por tierra, a veces en mula; en ese tiempo se pagaba a compañías extranjeras $7.500 en efectivo y pasajes de ida y vuelta, a compañías centroamericanas sólo un trayecto del pasaje y a las argentinas $4.000 con los dos trayectos del viaje.

Tomando testimonios de la danza en el Teatro Colón, Como afirma Luz Stella Rey su directora a propósito de la celebración de los cien años del Teatro:

> Sí bien es cierto que en un principio la danza no tuvo mayor figuración, ya que la música, el arte lírico y el dramático centraron toda la atención, fue casualmente con la venida de la ópera cuando la danza y el ballet fueron haciendo su presencia en nuestro teatro. Es así como en julio de 1910 se bailó por primera vez en Bogotá, a cargo de la Compañía Sigaldi, el *minué* que hace parte del primer acto de *Rigoletto* de Verdi.

Pensar la danza en la primera década del siglo xx en Colombia suena como un exabrupto o una sofisticación ya que la historia de la danza en el país se remonta a 1950 a lo máximo, por ejemplo, en el libro de Gilberto Martínez, *La danza folclórica tradicional en Bogotá 1950-2003*. Entrar en la historia del arte de la danza y sus posibles relaciones y correspondencias con diferentes movimientos artísticos y eventos que se manifestaban desde la vida cotidiana de los protagonistas y el entorno, se hace necesario para visibilizar cómo la danza hizo presencia en la primera mitad del siglo xx.

La nota incluida en la publicación mensual capitalina *El Gráfico*, del mes de julio de 1912, en una sección titulada: "Algunas notas curiosas", narra una escena de una manera muy teatral donde la bailarina española Tórtola Valencia está en San Petersburgo, en estrecha vigilancia porque, además de interpretar la danza *Salomé* y la *Danza del Incienso*, está encargada de reavivar las perlas de la emperatriz Catalina de Rusia. La bailarina tenía fama de darle brillo a las perlas muertas, las leyendas que se tejen alrededor de la bailarina son muchas, incluso en la prensa local.

La publicación en Colombia es del mes de julio, dando espacio a otras noticias *curiosas*. Aparece una foto de la calle central de Pekín, en donde se han refugiado los extranjeros amenazados de ser asesinados por las tropas Manchús derrotadas, comparte también con una nota del rey de Inglaterra en la India y otra sobre los veraneantes en las playas de la Florida en Estados Unidos, es importante resaltar que la información de la bailarina ocupa la mitad de la página, todo está acompañado de fotos, es sólo una nota entre varias pero lo que llama la atención es cómo en esa primera década del siglo pasado se ocupaban de temas referidos a danza, no había reseñas aún de sus espectáculos. Pero esta nota de 1912, da una idea del interés por el tema. Años más tarde llega la bailarina; imagino la travesía que tuvo que realizar, ya que como está documentado en los archivos del Teatro Colón, el viaje se realizaba en mula desde Honda.

El periódico *El Tiempo*, en sus *Lecturas Dominicales*, suplemento semanal del 1º de noviembre de 1915, vol. vi, Nº 129, le dedica primera página a una entrevista que le hace el poeta peruano Alberto Guillén, ocupando tres páginas. Allí, entre coqueteo y lenguaje florido, un poco superficial, entran en el tema profundo y polémico. El poeta y la bailarina conversan sobre literatura. Ella ha leído el libro del escritor *La lámpara de Diógenes*, libro de entrevistas a escritores latinoamericanos y españoles. Comentan de una manera sarcástica la relación tensa entre el escritor colombiano José María Vargas Vila y Guillén. Vargas Vila, conocido como "el agitador", exiliado por Núñez debido al contenido su obra, al mismo tiempo fue excomulgado por la Iglesia católica por no arrodillarse ante el Papa. Trascribo un fragmento de la entrevista:

– Sí, yo también lo conocí. Un día que charlaba con Valle Inclán, con Benavente, con no sé qué otros, me dijeron: “Le vamos a presentar a Vargas Vila”. Y yo: “¿Quién es ése? En mi reino no ha entrado ningún Vargas Vila. Yo he leído a un tal Byron, a un tal Shakespeare, a un tal Goethe, pero nunca a un Vargas Vila. ¿De qué época es ese señor?” Y me lo presentaron.

– ¿Qué efecto le hizo?

– ¡No tiene importancia! Apenas si recuerdo una cara de chanchito y unos anteojos.

La bailarina, entrevistada en Perú a propósito de su primera gira por Suramérica en 1915, habla sobre su danza:

> Yo no levanto los brazos, ni los pies, como otras bailarinas. Yo no soy una bailarina. Traduzco mi alma con mis brazos y mis pies, ¿por qué no danzar todas las emociones humanas? Yo he bailado ante todos los públicos. Ante los finos públicos de frac y los públicos de pies descalzos. Soy esclava de mi arte, esclava de la línea.

Aquí se evidencia el interés de la bailarina por pasar de la simple representación a un intento de “expresar” las emociones de una manera particular ejerciendo el rol de bailarina y también el oficio de coreógrafa.

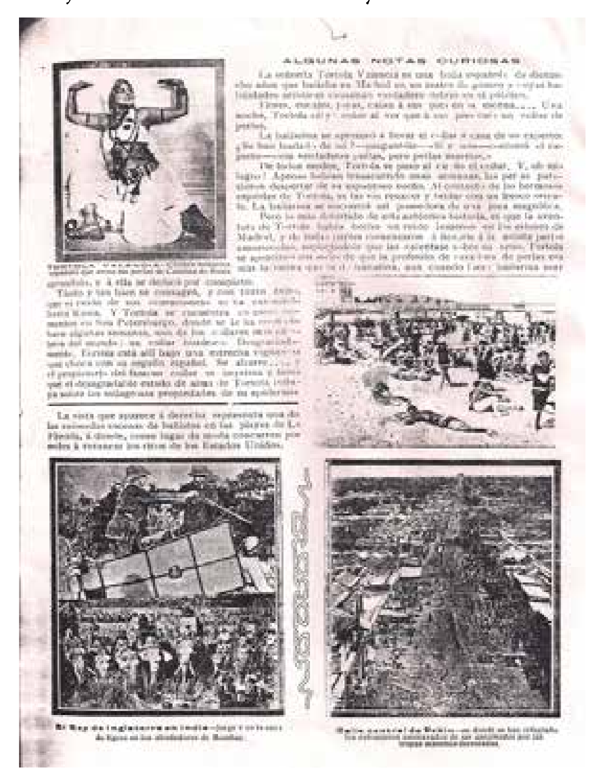

ALGUNAS NOTAS CURIOSAS

Imagen 3. Publicación de *Mundo al Día*, jul, 1912. Foto de archivo, de Marybel Acevedo F.

Hay que señalar que la bailarina tenía vínculos intelectuales con los escritores como Valle Inclán, Rubén Darío, Benavente, entre otros. Llama la atención cómo esta entrevista es publicada en Colombia, y que es abiertamente una nota en contra de Vargas Vila, conocido por su sarcasmo frente al presidente Rafael Núñez, quien lo mandó al exilio. Es interesante ver que quien escribe la nota es un poeta peruano que no tiene buenas relaciones con Vargas Vila. La publicación en el periódico *El Tiempo*, en primera página, revela el interés de que esto se supiera a propósito de la gira de la bailarina por Latinoamérica.



LECTURAS DOMINICALES

Suplemento Semanal de EL TIEMPO

TORTOLA, LA DIVINA

Imagen 4. Publicación del periódico *El Tiempo*, 1915. Foto de archivo, de Marybel Acevedo F.

Otro escritor colombiano que hace referencia a la bailarina española es Luis Carlos López, conocido como "El Tuerto" López, poeta que maneja la ironía y el humor en sus escritos. Cito este texto por la importancia de las referencias y recuerdos que nos da el poeta, encontrado en el libro *Por el atajo*, de 1920, en el soneto titulado "Al lector":

> *De tiempo en tiempo, en el abril florido*
> *bajo a mi villa… ¡oh!, villa amurallada*
> *de san Pedro Claver, donde han nacido*
> *Rafael Núñez y Antonia "La Pelada"!* (López 1988, 102).

Al colocar al aristocrático y poderoso Núñez junto con la pobre negra Antonia "La Pelada", representante del grupo étnico y social más marginado de su ciudad, "El Tuerto" López alude burlón al enorme trecho socioeconómico y ubica a san Pedro Claver, el apóstol de los negros, en el mismo contexto. Pero ¿qué tiene que ver Antonia "La Pelada" y Núñez con la bailarina Tórtola Valencia?

En una entrevista en que "El Tuerto" López se refiere al personaje Antonia "La Pelada", nos cuenta el origen de esta bailarina cartagenera y sus recuerdos de niño, según el poeta, Antonia "La Pelada" fue:

> Una negra muy conservadora y muy simpática, demasiado… popular, que por los años 85 y 86 era ya muy vieja. Su pelo prieto de negra pura no crecía, por lo cual la llamaban "La Pelada": iba por las calles saludando a todo el mundo y danzando. Era una grandísima admiradora de Núñez, y cuando el cañón retumbaba en las refriegas del 85, Antonia "La Pelada" bailaba en las calles de la Heroica, un poco más descubierta que Tórtola Valencia, ebria de gozo por el triunfo. Era extraordinaria, un producto raro de Cartagena, como Rafael Núñez (López, en Romualdo Gallego, 1935, *Crónicas, cuentos y novelas*, Medellín, Imprenta Oficial, citado por Alstrum 1987, 30).

Es la primera referencia de una bailarina popular en Cartagena de Indias. La comparación con la bailarina española hace alusión al impacto que causó Tórtola Valencia en los medios literarios y en la vida cultural del país.

Tórtola Valencia, en sus viajes por Centroamérica y Suramérica, hace una recopilación de objetos precolombinos y danzas prehispánicas, que después incluye en su repertorio, en la *Danza guerrera,* que presenta en el Teatro Colón años más adelante, en 1924.

Está inscrita en lo que hoy llamamos danza moderna. Su intención en el movimiento está asociada al estilo de danza de Isadora Duncan y Ruth St. Denis, bailarina norteamericana que Valencia pudo observar en su adolescencia en Londres, donde vivió toda la etapa de formación académica y artística. Entonces, esta referencia que se hace de una bailarina en Colombia como Antonia "La Pelada", es muy importante, a través de la bailarina Tórtola, que llamaron *La Divina.*

Tercera estación. "La imagen como destello" (1924). Tórtola, segunda gira en Colombia.

Germán Arciniegas. Reseñas

> Yo siempre he perseguido a través del mundo el fantasma de las razas perdidas, olvidadas por las democracias modernas, para resucitar el espíritu de los seres y animarlos de nuevo con las pasiones que debieron agitarlos. Dos razas me han interesado en los últimos años: la araucana y la inca. La primera es una raza oprimida, débil, doblegada bajo el peso de alguna herencia fatídica. Todo en su danza es desolado y vencido, todos los movimientos son cansados, sus brazos parecen llorar y casi siempre en gesto de desesperación. Yo quiero decir toda la resignada dejadez de esa raza, todo su servilismo ante esa fuerza desconocida que los doblega como a pobres árboles desamparados. Pero los incas, qué raza maravillosa, tan fuerte, tan altiva. Parece que esos seres llevaran el sol en la frente y que por miedo a mancharlo no la inclinarán nunca hacia el suelo.

Las anteriores son palabras de Tórtola Valencia en una charla breve con el escritor Jorge Zalamea publicada en *El Espectador Dominical*, el 6 de julio de 1924 (imagen 5). Llama la atención su análisis sobre las dos culturas que expone. Está descubriendo, a través del movimiento que observa en los diferentes pueblos, una marca. Hay una intencionalidad clara en la forma como lo expresa la bailarina.

Surge algo interesante, se hace necesario interrogar desde el texto, que, a su vez, habla de la imagen que está referida a gestos de esos pueblos. El análisis que hace la bailarina de esos movimientos se realiza desde la danza misma, su correspondencia con el cuerpo y su experiencia vital, que lleva implícito una relación entre imagen y gesto.



TORTOLA VALENCIA

Exaltación a Tortola Valencia

Imagen 5. Tórtola Valencia, *El Espectador Dominical*, 6 jul. 1924. Foto de archivo, de Marybel Acevedo F.

La relación con la imagen que la bailarina percibe en ese momento de dos culturas, es la acción auténtica en la cual ésta distingue el movimiento propio de una cultura mediante su interpretación y su experiencia de vida. Acudo a un símil que hace Didi-Huberman sobre la imagen como mariposa:

> […] si realmente quieres verle las alas a la mariposa, primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, sólo verás las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello (Romero 2007).

Es inevitable descubrir en la entrevista realizada por un gran poeta colombiano, como es Zalamea, un texto que habla sobre las imágenes que quedan de una cultura transportada a kinesis y gestos. Cuando la bailarina nos habla que todos los movimientos son cansados y sus brazos parecen llorar, hay una referencia cotidiana del gesto donde expresa sus verdaderos impulsos. Ella hace una lectura de dos "razas" a través de su imaginario y es evidente que lo que se describe es la manera de moverse de las dos culturas, parte de una percepción desde su experiencia como bailarina. Entonces el símil de Didi-Huberman sobre la mariposa y la imagen escrita por Zalamea interpretada y contada por la

bailarina: ¿qué tipo de conocimiento nos traslapa en sí misma? ¿Cuál es la brecha, espacio de interpretación o "destello" que existe entre la imagen y la palabra en acción como en este caso?

Ella, como observadora del movimiento, percibe esto y lo expresa. Hay que tener en cuenta que trabaja desde un estilo libre, manifiesto dentro de la danza que ejecuta:

> Nunca habría de cerrarse la danza dentro de los estrechos límites de un tema preciso y definido. Hay un estilo que puede llamarse natural, ya que no es producto de la ciencia, ni de la reflexión, sino de la inspiración que surge desafiando todas las reglas y convencionalismos (Valencia 1924).

Años atrás, Tórtola viene visitando América y ha incorporado algunos elementos de la cultura prehispánica a su repertorio; por ejemplo, la *Danza guerrera*. Supongo que en su momento debió ser polémica esta afirmación sobre la cultura araucana y la inca, viniendo de una española, pero igualmente se evidencia un interés profundo sobre las dos culturas, que es material de trabajo para la bailarina.

Tiene en su repertorio danzas con personajes históricos, como Salomé –es una constante en todas las bailarinas de la época–, la *Danza de Anitra*, la *Marcha fúnebre* de Chopin –al igual que la Duncan–, la *Danza del incienso* –como Ruth St. Dennis–, la *Danza mora* y *La domadora de serpientes* –que Loïe Fuller años atrás produce como *La serpentina*–, y la *Danza del fuego*, con música de Manuel de Falla.

Fue llamada *la gitana de los pies desnudos* por Rubén Darío. A través del gesto tenía la capacidad de significar, lo que le permite a los poetas traducir la danza en palabras, aquí se produce una trasposición de medios de expresión, que es uno de los objetivos de esta investigación, ya que considero interesante ver qué sucede cuando hay una interpretación o "lecturas" de diferentes medios de expresión. ¿Cómo se dan esas traducciones de la danza a la literatura después de una noche de función de la bailarina Tórtola Valencia en el Teatro Colón? Asiste una noche de agosto Eduardo Castillo, joven escritor, e invita al poeta mayor y consagrado Guillermo Valencia. Cito del libro *El Marabú… En aquella bella época*, de Castillo:

> Tórtola baila la Danza del incienso. El humo de la sacra goma surge de las cazoletas y los incensarios y se difunde por todo el teatro. Y su olor, lleno de sugestiones, es como un acompañamiento de la danza lenta y hierática. En cada movimiento la bailarina se esculpe a sí misma, tomando las figuras graciosas y complicadas que se admiran en las devadasis de Oriente, reproducidas en las viejas cerámicas. Y sus ademanes armoniosos me hacen pensar en los versos del mismo poeta de *Ritos*:
>
> *Con un aire maligno de mujer y serpiente*
> *danza en rápidos giros Salomé la gitana*
> *al compás de los crótalos. De su carne lozana*
> *vuela equívoco aroma que satura el ambiente.*
> *Danza todas las danzas que ha tejido el Oriente*
> *Las que prenden hogueras en la carne liviana,*
> *y a las plantas deshojan de la déspota humana*
> *o la flor de vida o la flor de la mente.*
>
> *(Castillo 1928, 213).*

El texto dentro del texto pertenece al poeta Guillermo Valencia, a quien cita Eduardo Castillo en el libro ya referenciado. Tanto Castillo como Guillermo Valencia están inscritos dentro del modernismo. Pero al referirse a la bailarina hay dos formas bien opuestas de verla, y ésa es justamente la riqueza de estos textos, que permiten, desde rendijas tan sutiles como una palabra, mostrar vestigios de movimientos e interpretaciones diferentes en un solo cuerpo. Es la lectura de la danza, que sigue danzando en la mente de los escritores. Éstos y otros hallazgos sobre la bailarina que ocupó gran parte de la crítica y comentarios de la prensa y la literatura en ese momento, son los insumos para hacer una reconstrucción, inicialmente desde el archivo, que ya deja de ser depositario, y se convierte en un medio para configurar poéticas a través del tiempo.

Es importante aclarar que el texto de Eduardo Castillo es una crónica de cómo llega a la casa del poeta payanés Valencia, donde tienen una conversación sobre la situación bolchevique en Rusia y la pena de muerte en Colombia, que se quiere reinstaurar en el Congreso. Guillermo Valencia está de acuerdo con algunas medidas, pero con cierto temor expresa cómo las masas viven en la animalidad, sin higiene pública, y escasea el trabajo; y el Estado tiene entre sus rentas el monopolio de las bebidas alcohólicas, que conllevan problemas delictivos, que son los que hay que frenar con la pena de muerte.

Entonces, el texto nos habla en dos sentidos: desde la eugenesia, que es parte de las políticas que se vienen desarrollando, y más adelante narra cómo ellos ven en una danzarina "el dolor de la línea, su arte es arte pitagórico, sometido a números ocultos y sólo accesible al iniciado" (Valencia, en Castillo 1928, 218). A la vez, en su presentación en la ciudad de Medellín, el espectáculo produce una polémica en los estudiantes después de asistir a su función de *Salomé*. Se presentan protestas e indignación en el público.

Al encontrar escritores y poetas reseñando bailarines y espectáculos de danza, se siente como un juego dentro del tiempo que permite, ahora en el siglo XXI, reconocer en los periódicos de la época una especie de archivo vivo que respira entre las imágenes y el texto para aportar otra mirada a la historia de la danza, si bien hasta el momento no he conseguido otras referencias de bailarinas y/o bailarines colombianos, como el caso de Antonia, "La Pelada" en Cartagena, y los bailes populares y de salón, como *El volador*, *Viva López*, *El triquitraque*, *Los cachacos* y *Vuela paloma vuela*, y que ocurrían en el Teatro de Cristóbal Colón en la misma época (Cuervo 1938).

Las publicaciones de principios de siglo XX tenían artículos de escritores importantes como Germán Arciniegas, quien en *El Gráfico*, número 979, de mayo 17 de 1930, escribe:

> La Danza Clásica en Nueva York. Ciertamente, en Nueva York no se ha borrado el recuerdo de Isadora Duncan. Muerta ella, su biografía corre de mano en mano, y hay escuelas de ritmo que llevan su nombre, y hay quienes evocan sus danzas como las nobles lecciones de estética. Pero a Isadora Duncan empieza a recordársela como algo que pasó, como algo que no debe seguir viviendo. Isadora llevaba una tragedia antigua en el alma, una tragedia de Grecia, una tragedia superior a todas las circunstancias inmediatas de su vida. […]
>
> [La bailarina Lisa Pawlowa] quiere ser sincera con el público más que con ella misma, adivinar las pequeñas ideas de sus espectadores antes de imponer su personalidad y revelar sus inquietudes. Ella no lleva la música de Debussy en sus piernas, como podía llevarlas Isadora Duncan, sus danzas son la versión frívola de la música maestra […]. Sólo en los pueblos de un profundo sentido regional, de una raza bien tenida, de un espíritu unido y viejo, las danzarinas tienen gestos de siglos y la música hunde sus raíces en la noche bárbara. Por eso Tórtola Valencia ha podido seducir con sus bailes gitanos, por

eso la Pawlowa ha podido narrar la leyenda de los cisnes negros, y por eso la danza que ahora se inicia es una danza improvisada que no conoce los secretos antiguos, no tiene sino un encanto efímero.



LA DANZA CLASICA EN NUEVA YORK

Imagen 6. Isadora Duncan, *El Gráfico*, may. 1930. Foto de archivo, de Marybel Acevedo F.

El escritor –y en este momento crítico de danza– está refiriéndose a una bailarina que tuvo la oportunidad de apreciar: Lisa Pawlowa. Es posible que su nombre sea un gancho publicitario para atraer público. Los referentes del crítico son los de un hombre que ha visto en el Teatro Colón los espectáculos que presentan y lo que puede observar en sus viajes, más una aguzada sensibilidad hacia la danza. (Cuando se refiere a danza improvisada evidentemente no está hablando de la técnica de los años 50 de Steve Paxton, bailarín norteamericano). Pero lo que sí se evidencia es un interés por escribir, que a su vez nos hace pensar en un público para la danza. ¿Cómo estaba configurado ese público? ¿Y quiénes eran?

El mismo autor, en el *Magazín Dominical* de *El Espectador* del 22 de febrero de 1931, dice:

La muerte de Anna Pavlova. Londres la lanzó a la gloria y la vio bailar por última vez. El teatro de Pavlova era un teatro optimista: tal vez por eso se distinguía de todos los ballets. El elemento trágico casi puede decirse que desaparecía de sus escenarios, eludía la *Marcha fúnebre* en que son diestras las discípulas de Isadora Duncan; carecía del recogimiento supersticioso de Tórtola Valencia. Su arte era el arte que se entrega feliz.

Se descubren en las diferentes publicaciones de Germán Arciniegas comentarios con gran propiedad sobre el arte de la danza y comparaciones de las diferentes bailarinas. Había una necesidad de escribir sobre danza, ya que las funciones que realizaban los bailarines en Europa se registraban en Colombia, igualmente su vida y muerte. Por ejemplo un corresponsal como Ventura Calderón, escritor peruano inscrito en el modernismo, escribe detalladamente en 1927 cómo fue el funeral de Isadora Duncan en el cementerio Père Lachaise, en París.

Es curioso que la prensa bogotana se interesara por reseñar la muerte de la bailarina en un lapso más bien corto; mereció varias notas en magazines, revistas y periódicos. En el año 2009, la noticia de la muerte de Pina Bausch, bailarina y coreógrafa alemana, innovadora de la escena contemporánea, apenas fue registrada por un medio informativo en Colombia.


LA SEMANA EN EL INTERIOR

LA SEMANA EN EL EXTERIOR

TEATRO FAENZA

TORTOLA VALENCIA

LAS TRES CARAS Y TORTOLA

PRECIOS DE COSTUMBRE

Libro Grat[illegible] sobre Autosugesti[illegible]

Imagen 7. El Espectador Dominical, ago. 1924. Foto de archivo, de Marybel Acevedo F.

El material encontrado escrito sobre danza, es tan variado como extenso: cartas, avisos clasificados, fotos de danza, registros llegando a la Estación de la Sabana, prensa, entrevistas, poemas. En el caso de Tórtola Valencia y su paso por Colombia, fueron documentadas no solamente sus presentaciones y las estrategias para atraer público, sino también las reacciones de los asistentes y reseñas de los intelectuales de la época, ya que la vida cultural tenía repercusión en la

vida cotidiana. Por ejemplo, en avisos clasificados del Teatro Faenza del 10 de agosto, se anuncia que en la función de la noche se rifa una mantilla española con la que bailaría Tórtola Valencia, como estrategia para atraer público.

En la investigación histórica específica de la danza hay que comprender los problemas que surgen desde la práctica escénica, teniendo en cuenta la dimensión del movimiento, como bien lo dice Hilda Islas en la introducción al libro *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*:

> La danza es una práctica históricamente determinada que debe ubicarse en el tiempo histórico y en el espacio cultural, tratando de recuperar su materia prima: los hechos de movimiento. Si bien pueden resultar útiles los elementos procedentes de la metodología de las ciencias históricas, es necesario dar con los elementos conceptuales que permitan recuperar su especificidad kinésica (Islas 2001, 15).

Proponiendo una ubicación del cuerpo en el tejido histórico-social –tomando el personaje transversal Tórtola Valencia dentro de la historia de la danza en Colombia, quien, si bien no es colombiana, logró que un grupo de intelectuales y artistas de principios del siglo pasado hablaran de danza moderna en los diferentes medios escritos–, se pensaría que hubo una especie de *presencia-ausencia*[4] de la historia de la danza en Colombia.

Cuarta estación. “La gitana de los pies desnudos”. Cartas, poemas. Zalamea, Eduardo Castillo

> *Habana, 7 de mayo de 1924*
>
> *Señor don Eduardo Castillo. Bogotá*
>
> *Estimado señor:*
>
> *Sorpresa le han de causar a usted estas libertades mías, pero no sé qué íntimo presentimiento me dice que hemos de ser buenos amigos, pues creo que comulgamos en el mismo altar del espíritu.*
>
> *Quiero ir e iré a actuar a Bogotá. Creería no consagrado mi arte sin el sello de ese culto público. A la clara inteligencia de usted no puede ocultarse la vehemencia de esta aspiración que espero llegar a realizar.*
>
> *Con todo afecto soy su afectísima,*
>
> *Tórtola Valencia*

El listado de escritores con quien tuvo contacto la bailarina es importante por el registro que dejan en sus textos y el diálogo que se establece en diferentes formatos. A continuación reproduzco un poema de Eduardo Castillo a la bailarina como respuesta a la carta anterior.

4 Aunque se cree pertinente usar este término en esta instancia del texto, se requiere profundizarlo y trabajarlo más en investigaciones posteriores.

Bogotá, 17 de agosto de 1924

Cuando el demonio de la danza agita
tus plantas armoniosas, hay en ellas
la música inaudible e inaudita
que hay en la rotación de las estrellas.
Si va sobre la escena, enfierecido
bajo un cendal de tenue orfebrería,
tu cuerpo se sostiene en un fluido
hecho todo de ensueño y melodía.
Y en tus giros exactos y precisos
sabes unir, con arte soberano,
la exultación jocunda de Dionisos
a la gracia del ritmo apoliniano.

Es evidente que Eduardo Castillo, como espectador agudo, puede traducir sin hablar de técnica en el estilo que proponga la bailarina, hacer anotaciones poéticas pero al tiempo datos precisos sobre la manera de moverse, cuando describe los giros y la limpieza en la ejecución del movimiento, nos permite encontrarnos por un instante en el teatro y entonces imaginar el destello de ese movimiento, recordando a la mariposa de Didi-Huberman, será éste el momento donde queda la danza estática para que 89 años después podamos observar a través de las palabras un instante de coreografía de una mujer que pudo traspasar no sólo geográficamente sino en otros territorios inasibles que permiten el paso de los dioses a través de la danza y la escritura.

Las referencias a la bailarina son varias; no podría decir muchas, pues este trabajo de recopilación está en su primera etapa. Es posible que encuentre otras referencias, y ojalá otros bailarines –colombianos–, pero creo que es necesario en este documento consignar el material encontrado para la posterior interpretación de los textos. Encuentro más poemas a la bailarina; selecciono un texto del escritor cubano Alejo Carpentier del libro *Ballet, letra y solfa*, de la editorial Letras Cubanas, que inicialmente era su columna de comentarios musicales y dancísticos en el diario venezolano *El Nacional*:

> Confieso que parecía una aparición fantasmal –una Hécate surgida de las sombras–, con su rostro mortecino, de ojeras profundamente acusadas por un maquillaje verde. Llevaba un raro sombrero, semejante a la toca de las azafatas de *La bella durmiente*, rematado por un penacho negro. La cubría una suerte de manto violado, parecido al hábito que cumplen las promesas, en Cuba, las devotas del Nazareno. Había en su persona, algo abismal, inquietante, de alma en pena, de aparición casi sobrenatural […] sin embargo esa mujer que tan lúgubremente se vestía y aderezaba en los últimos años de su carrera, había encarnado durante mucho tiempo y con una vitalidad genial el alma de la danza (Carpentier 1975, 55).

Esta pequeña nota en su columna sobre música, donde incluye notas de danza, la escribe a propósito de la muerte de Tórtola Valencia en Barcelona. Son recuerdos del escritor de cuando es un joven estudiante y la ve en una calle en La Habana. La imagen que él recuerda de la bailarina es anterior a su retiro del escenario. Ella que fue tal vez una de las primeras mujeres en España en hacer publicidad. Fue imagen de unos jabones famosos: *Maja*. Es significativo

que tomen la imagen de una mujer que ante todo era bastante liberal, contradictoria y enigmática, donde había una necesidad de posicionar un discurso sobre el cuerpo y la limpieza. Es curioso que justo sea ella la musa del jabón; son aspectos de su vida que son contradictorios y misteriosos. Ella colaboró en gran medida en alimentar los rumores que se tejieron en torno a su vida.

A continuación, un poema de Jorge Zalamea a la bailarina:

En la bacanal
Como una canéfora del Partenón avanzas,
Urgida por la fuga juvenil de tus venas,
En un báquico ritmo destrenzas tus melenas,
Para que se perfume la noche mientras danzas.
Embriágate con vinos de Chío y de Falerno,
Acelera el latido de tu sangre y olvida…
Aprende que de instantes se formará su vida,
Si logras que el instante se haga bello y eterno.
Tal sugiere tu danza. Una harmoniosa pauta
Regirá nuestros actos, como rige la flauta
La locura divina de tu alígero paso,
Y como tú, esperamos que la vida fenezca,
Para cuando ninguna delicia nos ofrezca
Romper, como en el tedio de un festín, nuestro vaso.

Cierro el texto con este poema y con la imagen de la hermosa y enigmática bailarina Tórtola Valencia en el Teatro Colón, que definitivamente no es imagen de una bailarina de variedades. Si bien estaba inscrita en el estilo de danza natural, definido por ella misma, tiene unas aproximaciones a la primera coreografía de la norteamericana Martha Graham, *Lamentation*.

Se puede descubrir el mismo diseño corporal, una correspondencia desde el gesto, el rictus, que devela íconos femeninos. Es inevitable pensar en la madre, en la mujer del oráculo, en la mujer silenciosa traspasando el tiempo con la fuerza del movimiento. No sabemos cómo fue la danza presentada en el Colón, pero tenemos los testimonios y las voces de los que presenciaron el espectáculo.

¿Qué legitima un gesto? ¿Qué hace que un impulso vital quede consagrado y consignado desde el ritual y aparezcan analogías kinésicas en el tiempo, como en este caso? Eso corrobora en parte lo sorprendentemente similar y maravillosamente diferente en las diversas culturas, como enuncia el historiador de danza Jack Anderson en el libro *Ballet y danza moderna. Una historia concisa* (En Islas 2001).

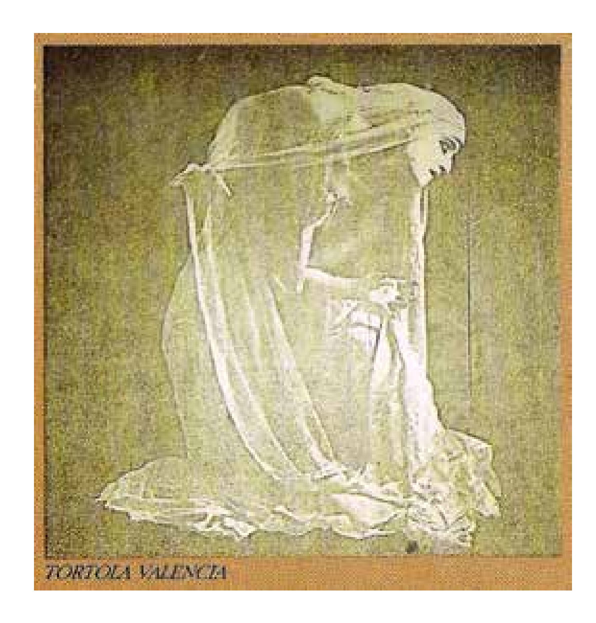


Imagen 8. Tórtola Valencia, 1924, función en Bogotá. Foto de archivo, de Marybel Acevedo F.

Primera parada. Conclusiones y valoraciones

Cabe aquí la reflexión en torno a la historia de la danza desde el cuerpo, donde la intención final es cómo, desde el análisis de materiales del pasado, se explora de una manera distinta, sabiendo que se está haciendo una recuperación de un momento particular de un período del país. La danza es propiciatoria para esta nueva lectura, que permite encontrar caminos para descubrir cuál era la noción de cuerpo que se construía y promovía desde el Estado en Colombia. La investigación aprovecha que esos materiales nos esbocen cómo estaba configurado el pensamiento sobre el cuerpo en ese momento.

El material encontrado se convierte en un documento móvil, en el sentido que se desplaza de una disciplina a otra, y que al recuperarse e interpretarse permite explicar una práctica artística en otro entorno en el que fueron creados.

Se plantea, entonces, la interpretación que se realiza a los documentos, donde éstos toman otra voz, para volver a ser vistos o imaginados desde esa nueva lectura, distinta o incluso opuesta a las originales. El paso del tiempo determina que ese gesto perdido es portador de sentido, que al reinterpretarse entabla relaciones complejas con esa segunda vida o lectura.

Hablar de noción de cuerpo en un momento de configuración de país es complejo, porque se establecen diferentes relaciones en términos de la mirada. El cuerpo es una construcción social que está determinado por los sistemas y marcos que se establecen desde los patrones de belleza y funcionalidad, con parámetros eurocentristas. Considero necesario establecer relaciones desde lo cotidiano, que es la realidad impresa que aparece en algunos medios escritos de principio de siglo. Apoyado en Katia Mandoki, filósofa mexicana, que define conceptos en torno a la poética y la prosaica, para abordar luego las diferentes relaciones de los juegos cotidianos en la cultura, ¿cómo se propician a través

de unas normas, en el caso de la instrucción, o en el plano recreativo, unos "consejos útiles" donde el cuerpo está recibiendo información y formación de todo tipo?

¿El cuerpo es memoria de una "raza"? ¿Qué determina al cuerpo, entendiéndolo como constructor continuo de signos y símbolos?

Realmente, podemos decir que la imagen que se construye desde el cuerpo es el espejo del pensamiento; pero ¿hasta qué punto es totalmente autónomo de transferencias y conceptos instalados por un siglo atrás?

Por ejemplo, la mención por parte de "El Tuerto" López de Antonia "La Pelada", en Cartagena, nos da unos indicios de una tradición corporal en la región que nos cuenta de la danza, escrita en letra minúscula, como afirma la bailarina Obeida Benavides: la otra danza, la popular, la tradicional. El pueblo es portador de ese legado valioso, que hace que las manifestaciones populares sean tradición del movimiento generado, que nos hace intuir que posiblemente esa mujer de edad que salía a bailar semidesnuda al sonido de los cañones, está seguramente expresando desde las murallas de Cartagena una necesidad de ser vista, de ser oída, de contar algo; y finalmente, el agudo poeta cartagenero nos permite descubrir un siglo después, en un texto donde contrapone dos estratos sociales abismales, la mujer que baila, anciana, y además negra, contrapuesta a un presidente culto, que es el autor de la letra del *Himno Nacional*. De una manera irónica, nos permite ver la Colombia de la Regeneración, y cómo, al interpretarlo, el texto tiene otros matices y demanda otro tipo de escucha.

Pensar el cuerpo desde diversas construcciones nos ayuda a evitar que se diluya en esas zonas de riesgo que tienden a homogenizar, que se soporta en mensajes ocultos y códigos fugaces. Es en la naturaleza misma de la danza donde los cuerpos son capaces de reflejar el momento que les ha tocado vivir, y donde no es nuevo plantear el cuerpo como archivo itinerante, como paso de generaciones en la historia, transportando información y metodologías transformadas, pero vivas, de una sabiduría corporal.

El presente texto es, entonces, el resultado de unos recorridos y trayectorias de la danza que tocan tangencialmente nuestra historia, pero que, al igual que un pie de página de un texto, aclara cómo está dispuesta la información. Enfatiza algo que es pertinente saber. Dejo que el lector haga su propia lectura e interpretación. Sigo en la recopilación de material que considero valioso para tenerlo bajo un mismo archivo. Éste tiene vida al ser escuchado, porque de alguna manera nos revela cómo fue el paso de la danza en los inicios del siglo pasado.

Bibliografía

Fuentes primarias

El eje de la bibliografía por consultar lo constituyen las publicaciones periódicas colombianas, que ya han sido seleccionadas en una primera etapa. El índice cronológico que hace parte del proyecto ofrecerá la bibliografía de la danza en Colombia, de 1913 a 1930, que será uno de los resultados de la investigación y, por lo tanto, contendrá referencias más completas de revistas, periódicos y de otros impresos, como libros, folletos y programas de mano, entre otros.

Revista *El Gráfico*.

Suplemento Literario Ilustrado del diario *El Espectador*.

El Nuevo Tiempo Literario, suplemento del diario *El Nuevo Tiempo*.

Revista *Hojas de Cultura Popular Colombiana*.

Lecturas Dominicales del diario *El Tiempo*.

Revista *Mundo al Día*.

Fuentes secundarias

AA.VV. 2004, 2005, 2006 y 2008. *Pensar la danza*. Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá / Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

———. 2007. *Danza, tradición y contemporaneidad. Reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural*. Bogotá, Ministerio de Cultura (Dirección de Artes).

———. 2012. "Danza contemporánea, cuerpo y universidad". En: revista *La Tadeo*. Nº 77. Edición monográfica.

ALSTRUM, James. 1987. "La sátira política de Luis Carlos López". En: Revista de Estudios Colombianos. Nº 3, pp. 29-33.

APÜSHANA, Vito *et al*. 2011. *Herederos del canto circular*. Bogotá, Universidad Externado de Colombia (col. Un libro por centavos, Nº 73).

BARIL, Jacques. 1987. *La danza moderna*. Barcelona, Paidós.

BENJAMIN, Walter. 1973. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: *Discursos interrumpidos*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus.

BUSHNELL, David. 1999. *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*. Bogotá, Planeta.

CASTILLO, Eduardo. 1928. *Marabú… En aquella bella época*. Bogotá, Editorial Universitaria.

CARPENTIER, Alejo. 1975. *Letra y solfa. Ballet 2*. La Habana, Letras Cubanas.

CORTÁZAR, Julio. 1978 [1967]. "–Yo podría bailar ese sillón –dijo Isadora". En: *La vuelta al día en 80 mundos*. 14ª ed. Madrid, Siglo XXI.

GOMPERTZ, Will. 2012. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid, Taurus.

HIPPYMOM.COM. s.f. "Ruth St. Denis». http://www. hippymom.com/ruth-st-denis/.

HOOREMAN, Paul. 1995. *La danza a través de los tiempos*. Buenos Aires, Larousse.

ISLAS, Hilda (comp.). 2001. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México, Conaculta.

LABAN, Rudolf. 2001. *Una vida para la danza. Diario*. México, Conaculta / Ríos y Raíces.

LÓPEZ, Luis Carlos. 1988. *Poesía completa*. Bogotá, Arango Editores / El Áncora.

MANDOKI, Katya. 2006. *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México, Siglo XXI.

MOSELSIO, Simon. 1943. Martha Graham dancing extracts of Lamentation. (Silent color film). Bennington College. http://www. youtube.com/watch?v=Pb4-kpClZns.

Museu Egipci de Barcelona. 2009. *Arte funerario precolombino. La pasión de Tórtola Valencia*. Barcelona, 12 dic. 2009. http://www.museuegipci.com/index.php?exposicions_anteriors&item_18=9000.

Nijinsky, Vaslav. 1993 [1937]. *Diario*. 1ª ed. Barcelona, Parsifal.

Noverre, Jean Georges, Andrés Levinson y Susana Uriburu. 1946. *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*. Buenos Aires, Centurión.

Romero, Pedro G. 2007. "Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman". htpp://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141. Consultado: agosto de 2013.

Stravinski, Igor. 2006. *Poética musical*. Barcelona, Acantilado.

Villa Esguerra, Jaime. 1993. *100 años del Teatro de Cristóbal Colón*. Bogotá, Colcultura.

La danza narrada. Algunos problemas discursivos[1]

Juliana Congote Posada[2]

El escaso relato de la danza o el "arte efímero"

La historia de la danza es todavía un área incipiente si se le compara con la tradición escrita de la historia del arte como disciplina humanística[3]. La danza, en su dimensión artística[4], no ha tenido un fuerte desarrollo epistemológico alrededor de sus problemas históricos. Si se observan de manera general las formas como ha sido configurado el campo

1 Esta ponencia hace parte de la investigación titulada *La danza narrada. Historias de la danza contemporánea en Hispanoamérica*, realizada para optar al título de Magíster en Historia del Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, 2013.

2 Estudiante del Doctorado en Artes, Magíster en Historia del Arte y Licenciada en Educación Básica en Danza de la Facultad de Artes, de la Universidad de Antioquia. Actualmente, docente de asignaturas relacionadas con la didáctica, la historia y la práctica de la danza contemporánea. En el momento desarrolla investigaciones sobre historia y teoría de la danza. Así mismo, se desempeña como Consultora de Danza de la Secretaría de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín. Ha sido becaria de la Secretaría de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín y del Ministerio de Cultura, instituciones con las que ha desarrollado proyectos creativos e investigativos. Ha publicado dos libros *La creación en danza, conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2011; y *Cierta época para danzar. Temporada Internacional de Danza Contemporánea de Colombia*. 1996-2006, Bogotá, Ministerio de Cultura de Colombia, 2013.

3 Erwin Panofsky, en su ensayo "La historia del arte en cuanto disciplina humanística" (Panofsky 1995, 17-43), ofrece una seria reflexión acerca del lugar de la historia del arte, no sólo como una rama de la historia que se ocupa de objetos particulares llamados obras de arte. Para el autor, el sentido humanístico de la historia del arte radica en el hecho de que requiere ser pensada, estudiada e interpretada en sus propios procesos de configuración histórica y epistemológica. Este texto, además, merece especial atención por los aportes metodológicos que ofrece al historiador del arte, aunque están dirigidos principalmente al estudio iconológico (propuesta que es desarrollada ampliamente por el mismo autor en *Estudios sobre iconología*, 1986, Madrid, Alianza).

4 El significado de la palabra danza sugiere un amplio espectro de manifestaciones que deben ser catalogadas, sin el ánimo de validar académicamente a unas más que a otras, sino, con el propósito de identificar la función que dentro de contextos particulares cumplen los diferentes tipos de danza. En este trabajo, el análisis está puesto a favor de aquellas manifestaciones dancísticas que hacen parte de la categoría de danza escénica o danza espectacular. Esta denominación sugiere aquellas prácticas dancísticas que han pretendido el estatuto artístico y que han buscado una legitimación dentro de las instituciones del arte de la Danza. La argentina Susana Tambutti en el texto "Teoría general de la danza" (2012), señala que el autor Graham McFee en el libro *Understanding Dance* (London / New York, Routledge, 1992), acuñó la denominación "República de la danza" "para hacer referencia al conjunto de expertos relativos a este arte, quienes tienen la autoridad para determinar y evaluar el estatuto de lo artístico". En este sentido, hacen parte de este grupo la danza clásica, la danza moderna y la danza contemporánea. En consecuencia, son excluidas las danzas étnicas, sociales, folclóricas, etc., "cuyas funciones sociales, religiosas o terapéuticas son objeto de otras disciplinas". Aunque esta aclaración requiere justificarse a partir de argumentos históricos y conceptuales, resulta pertinente una explicación inicial en la medida en que son entendidas, de ante mano, las implicaciones que podría tener la omisión de dicha consideración.

de la historia del arte se encuentra que es evidente que la danza no ha sido un objeto de estudio común, quizás por el carácter transitorio y efímero de sus manifestaciones, una dificultad para el historiador[5] que pretenda reconstruir e interpretar los hechos. A propósito, la chilena María José Cifuentes[6], en el artículo "Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza" (Cifuentes 2008, 85-98), señala algunas razones que justifican la invisibilidad de la danza dentro de la historia del arte:

> Características efímeras que al parecer la ha hecho pasar desapercibida frente a la historia, principalmente si se consideran las grandes narraciones de la propia historia del arte, la cual ha constituido sus relatos desde las artes literarias y plásticas, considerando sólo en algunos casos al teatro como un ejemplo dentro de las artes de representación, algo que puede ser observado en textos tan significativos como *La historia del arte* de Gombrich o la propia *Historia social de la literatura y del arte* de Hauser. Esta omisión de la danza dentro de los *corpus* oficiales de la historia del arte la ha llevado a generar de manera aislada la propia confección de su historia, generándose desde los inicios del siglo xx una serie de textos que han intentado reconstruir la memoria de este arte, iniciativas que han emanado desde los propios protagonistas, bailarines o coreógrafos que han intentado rescatar la historia, como también críticos y en una muy menor medida historiadores (Cifuentes 2008, 86).

Reiterando el conflicto generado por la evanescencia del acontecimiento escénico de la danza, Cifuentes explica por qué, en consecuencia, los mismos actores de la danza han tenido que preocuparse por su propia historicidad. Esta explicación revela las inconsistencias en las que, posiblemente, la ciencia histórica en general haya caído al ocuparse de la danza como objeto de estudio. La historia de la danza, en particular, requiere ser vista a partir de perspectivas analíticas que contemplen cuestiones epistemológicas propias de la disciplina. No basta con atribuir a la historia la función de registrar una danza del pasado, por medio de premisas metodológicas que aplican para cualquier objeto de estudio. El registro histórico de la danza requiere de la atención de ciertas especificidades del área, las cuales implican pensar e interpretar el pasado de esta manifestación en sus propios procesos de configuración como práctica social y artística.

Si bien es posible señalar que la dificultad para caracterizar la historia de la danza como una actividad académica radica en la carencia de estudios que defiendan su estatuto disciplinar, vale la pena entonces, considerar algunas causas que han provocado ciertas debilidades de los discursos históricos sobre el tema, principalmente en el contexto hispanoamericano[7]. En primer lugar, la indicación acerca de la ausencia de relatos sobre danza es una situación que,

---

5 Es importante aclarar que muchos de los autores que han escrito historias de la danza, y que fueron trabajados durante la investigación de la que se deriva este texto, son historiadores aficionados que, más allá de no ser profesionales en el área, escribieron una historia; por tal motivo, la denominación "historiador" en este trabajo es usada libremente sin atribuirle, a quien se le imponga, el título profesional.

6 María José Cifuentes es licenciada en Historia de la Universidad Católica de Chile. Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la Universidad de Alcalá. Ha realizado labores de docencia e investigación en Chile desde el año 2006, desarrollando cátedras en el ámbito de las artes Escénicas. Docente de las universidades Mayor y Bolivariana, y de la Academia de Humanismo Cristiano (UNIACC). Autora del libro Historia social de la danza en chile. Visiones escuelas y discursos 1940-1990 y co-autora del libro *Danza independiente en Chile. Reconstrucción de una escena, 1990-2000*. Ha participado en encuentros y festivales, dictando conferencias en Chile, México, España y Argentina. Investigadora del Centro de Investigación y Memoria de las Artes Escénicas en Chile, cim/ae y de Artea creación e investigación escénica, España. El año 2009 (oct.-dic.) se integra como becaria al Archivo Virtual de Artes Escénicas y como coordinadora del Máster en Prácticas Escénicas y Cultura Visual 2009-2010.

7 Teniendo en cuenta que este texto deriva de una investigación que concentró sus marcos de estudio al contexto geográfico hispanoamericano, el análisis atiende a los Estados americanos donde se habla español; es decir, los diecinueve países que integran la región cultural de la

en muchas ocasiones, ha sido el impedimento para legitimar la práctica artística dentro de contextos académicos. La insistencia en este hecho ha generado la tendencia a aceptar que históricamente la danza ha estado al margen de ejercicios escriturales, un asunto que ha derivado en una incuestionada realidad en la cual se ha terminado por obnubilar documentos existentes portadores de importantes análisis acerca del funcionamiento de la disciplina[8].

En segundo lugar, aun aceptando las lagunas bibliográficas, es un hecho que la falta de divulgación y promoción de los materiales escritos sobre la materia ha favorecido el desconocimiento de muchos de los procesos de inscripción escrita de la danza. En el contexto hispanoamericano, donde, por lo menos, deberían circular aquellos textos escritos o traducidos en castellano, no existe un marco editorial que respalde con facilidad publicaciones académicas sobre historia de la danza. Por supuesto, los problemas de divulgación responden a la falta de instituciones que promuevan redes de estudio, difusión y conservación del legado dancístico en el continente. Los centros de educación en danza no ofrecen suficientes espacios de investigación histórica de la disciplina, un hecho que trae como consecuencia la dificultad para señalar que la historia de la danza *es* una disciplina autónoma que cuenta con un desarrollo epistemológico particular.

Por último, sobre todo en contextos como Latinoamérica, la alianza entre la escritura y la práctica dancística no ha sido un hecho sobresaliente en la historia de la manifestación escénica. El estatuto de la práctica escritural sobre la danza no es fácilmente reconocible. Esta situación causa una reiteración de la inconsistencia de la reflexión histórica, además que sostiene el frecuente lamento sobre los "escasos relatos" que legitimen histórica, crítica y pedagógicamente los procesos dancísticos. Es ahí cuando resulta inminente la necesidad de un estudio historiográfico que reconozca, sistematice y confronte los documentos existentes. Este tipo de historiografía abre un espacio para dialogar con el pasado, a partir de los textos y sus modos de configuración escrita. Se trata de darle sentido a la relación entre la escritura y la danza, no sólo por el interés de ser la base para el conocimiento histórico, sino por el poder que tienen los relatos para legitimar ciertas categorías de realidad y credibilidad, sin desconocer, por supuesto, su alto grado de subjetividad.

América hispana. A modo de aclaración, hay que reconocer que en la región también existen comunidades que hablan otras lenguas y que, en ese sentido, la denominación Hispanoamérica, y no Latinoamérica ni Iberoamérica, anula la inclusión en este trabajo de las naciones de habla portuguesa y francesa, que se espera sean abordadas y estudiadas en próximas oportunidades.

8 Vale la pena considerar las reflexiones del capítulo "Fuentes de la historia de la danza", escrito por June Layson en el libro Historia de la danza. Una introducción. En este texto la autora caracteriza, clasifica y discute los vestigios e informes del pasado de la danza. El enfoque propuesto subraya la importancia de las fuentes históricas que constituyen archivos relevantes para la historia de la manifestación escénica. En este sentido, la autora clasifica las fuentes en tres categorías: escritas, visuales y sonoras. Layson reconoce la dificultad que supone estas denominaciones, sobre todo por la amplitud de sus posibilidades. Por tal razón, su clasificación atiende a las utilizadas en la mayoría de centros de archivo y documentación de la danza, lugares en los cuales es evidente la hegemonía de la palabra escrita por encima de los materiales visuales y sonoros. Inicialmente, Layson describe dichas fuentes escritas como "anuncios, autobiografías, boletos, repartos, bitácoras de coreógrafos, reseñas de críticos, notaciones dancísticas, diarios, edictos, periódicos, castas, literatura, revistas, partituras musicales, registros parroquiales, carteles, registros escolares, programas de mano, recibos, opúsculos, etc.". Según la autora, la aparición de nuevas metodologías de la historia de la danza ha cuestionado las prácticas tradicionales y sus productos, haciendo énfasis en la posibilidad de registrar imágenes y sonidos por medio de tecnologías que ofrezcan nuevos usos de las fuentes. En cuanto a las fuentes visuales, que dan cuenta principalmente de la propia danza, también considera "arquitectura, vestuario, diseños escenográficos, filmes, instrumentos musicales, pinturas, fotografías, impresiones, accesorios, esculturas, vídeos, etc.". Por último, en fuentes sonoras señala "auditivas, música (viva o grabada), sonido de acompañamiento orales, entrevistas (formales e informales), remembranzas". Cf. Adshead-Lansdale y Layson 2004.

A propósito, la historiadora del arte Karen Cordero[9], quien fue editora invitada de la revista *Errata#*, plantea la discusión sobre la relación entre escritura y arte, señalando la manera como el relato establece un mecanismo de poder para la configuración del campo artístico, en muchos niveles:

> La escritura sobre el arte, y en particular la escritura que lo inscribe en la historia (o sea, que ocupa los discursos que ubican el arte como parte de la "Historia"), en gran medida, de hecho, ha definido qué se considera "arte" al legitimar ciertas categorías de objetos y marginar otros; ha argumentado su valor relativo y absoluto; ha creado términos (estilos, corrientes, movimientos) que facilitan establecer relaciones conceptuales entre obras, pero que a la vez corren el peligro de remplazar el acto de mirada y la vivencia, o de relegar su potencialidad […]; en fin, la escritura sobre el arte hoy día, e históricamente, es un vehículo de poder. El análisis de esta construcción de poder –canonizado como Historia– es labor actualmente de la crítica y la historiografía (Cordero 2010, 22).

Las palabras de Cordero reflejan la importancia medular que tiene el texto escrito en la legitimación de un campo semántico que defina y estructure la experiencia artística. Haciendo un paralelo con la reflexión de Cordero y la historia de la danza, es posible plantear dos puntos de análisis significativos. En primer lugar, el poder establecido por los discursos históricos acerca de la danza, pocas veces confrontados historiográficamente, ha impedido la evaluación de sus modos y referencias. Uno de los aspectos perjudiciales de esta situación es la posible desactualización de los datos y los análisis propuestos en estos textos, con respecto a los avances que la ciencia histórica ha tenido en las últimas décadas. Esta situación obstaculiza la intención de superar las historias edificantes y moralizantes, ampliamente visibles, difundidas y conocidas.

Sobre este tipo de relatos, el chileno Carlos Pérez Soto[10], interesado en la reflexión sobre una posible historia social de la danza, señala algunos de los problemas que poseen estos textos, por lo menos los traducidos al español, que han funcionado como fuente de consulta para el gremio hispanoamericano. Según el autor, la información de dichos materiales resulta desactualizada e insuficientemente reflexiva[11]. Peor, Pérez señala la consecuencia de haberse

---

9 Karen Cordero es historiadora del arte y profesora del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y del Posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es miembro fundador del Centro de Investigación Curare, Espacio Crítico para las Artes, e integrante del consejo editorial de su revista. Es autora de múltiples publicaciones sobre el arte mexicano del siglo xx. Su principal fuente de estudio ha sido la relación y oposición entre los llamados "arte culto" y "arte popular". También se ha dedicado al análisis de la historiografía del arte mexicano, así como al estudio de los problemas sobre el cuerpo, género e identidad sexual en el arte. Asimismo, ha tenido una participación constante en el ámbito museístico con actividades de curaduría, asesoría e investigación.

10 Carlos Pérez Soto es físico de profesión y amante de la historia y la filosofía. Es catedrático de Historia de la Danza en la Escuela de Pedagogía en Danza de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales de Chile. A finales del año 2008, Pérez lanzó el libro Proposiciones en torno a la historia de la danza, el cual fue publicado por lom en su colección de ciencias humanas. Apoyado por la editorial chilena, Pérez ha publicado otros cuatro títulos relacionados con temas filosóficos, psicológicos y políticos, entre los que destacan Sobre Hegel (2010), Sobre la condición social de la psicología (2009, 2ª ed.), Para una crítica del poder burocrático. Comunistas otra vez (2008, 2ª ed.), Sobre un concepto histórico de la ciencia. De la epistemología actual a la dialéctica (2008, 2ª ed.). Su interés por la danza lo atribuye, entre otros aspectos, al contacto con Patricio Bunster (1924-2006), destacado maestro, coreógrafo, bailarín, actor y activista político del escenario de la danza chilena. Bunster ofreció reflexiones sobre el sentido político del arte que alimentaron las preguntas de Pérez acerca de la expresión dancística.

11 Principalmente, el autor se refiere a dos textos conocidos: de Curt Sachs, 1946, Historia universal de la danza, Buenos Aires, Centurión (1ª ed. en inglés: Norton, 1933; 2ª ed.: 1937), y de Adolfo Salazar, La danza y el ballet, México, Fondo de Cultura Económica (varias ediciones desde 1949). En el primer caso, Pérez Soto cuestiona que sea una vieja historia en la que se afirma que el impulso de bailar nace por un proceso evolutivo de los primates superiores y que el ser humano heredó por la vía de la selección natural, un asunto que la antropología y la

convertido en referentes para los coreógrafos y bailarines, influenciando las ideas que tienen sobre su propio arte. Sobre los inconvenientes más evidentes que poseen este tipo de historias, el autor señala los siguientes:

> El primero es que son historias apologéticas. No están escritas para analizar o comprender, ni menos para criticar o describir contradicciones, sino para enseñar a admirar y a querer la disciplina. Tratan de informar al gremio (coreógrafos, intérpretes, estudiantes) de aquellas cosas de las que pueden sentirse orgullosos, acerca de los personajes y eventos que les pueden servir de modelos. Tal como las historias patrioteras, están escritas en función de generales y batallas ganadas, o de batallas perdidas que arrojan tremendas lecciones morales. Se trata de los coreógrafos e intérpretes geniales, de las obras vistas como momentos cumbres, de aquellos que fueron ignorados por pobres y malas razones pero que terminaron por ser reconocidos por su auténtico valor (Pérez Soto 2008, 35).

La caracterización de Pérez recuerda el estatuto de poder señalado por Karen Cordero, pero, esta vez, con el agravante de que la historia de la danza no ha tenido una tradición crítica, suficientemente consolidada, que permita el cuestionamiento de las inconsistencias históricas plasmadas. Quizás, el caso de Pérez resulta revelador por el hecho de ser un autor hispanoamericano que cuestiona, sin reparo, algunas de las falencias de la historia de la danza universal. En el libro *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, no sólo hace un breve diagnóstico de las historias de la danza, sino que propone una forma de *hacer historia* que se distancia de las estrategias convencionales utilizadas anteriormente. Una de las características más significativas es la anulación de una narración limitada a una línea del tiempo que ordene cronológicamente los hechos ignorando su sentido histórico. Por el contrario, el estudio planteado, a través de problemas sobre la concepción del cuerpo, las técnicas de ejecución y composición escénica, así como los escenarios culturales que dan sentido a los desarrollos artísticos y estéticos, muestra una perspectiva que destaca la significación de la danza, no sólo como práctica artística sino como fenómeno social. En este sentido, ambos ámbitos son relacionados constantemente a partir, tanto de criterios estilísticos, los cuales han organizado comúnmente el desarrollo de la danza escénica desde sus inicios, como de criterios historiográficos que trascienden el sentido artístico de la práctica y la complejizan como experiencia social contemporánea.

Ahora bien, vale la pena retomar las palabras de Cordero y analizar el segundo punto de su enunciado, ya que señala la manera como la escritura tiene el poder de poner en riesgo la experiencia vivencial de la manifestación artística, asunto que exige una mirada crítica que analice dicha construcción de poder. A propósito, la mexicana Hilda Islas[12] propone una estrategia metodológica significativa para analizar los discursos históricos sobre danza. Según ella, los estudios historiográficos sobre historia de la danza no deben escatimar en la observación tanto de los referentes escritos que hablan sobre las obras, como de las obras mismas:

---

sociología han re-evaluado y cuestionado con base en los estudios sobre la cultura y la sociedad. Asimismo, Pérez Soto le hace una crítica al texto de Adolfo Salazar (1949) que radica en el hecho de que no se distinguen tendencias, estilos y escuelas con suficiente claridad, al punto de ni siquiera diferenciar lo académico de lo moderno e ignorar completamente las vanguardias artísticas del siglo xx.

12 Hilda Islas es filósofa. En su carrera artística se ha destacado como bailarina, coreógrafa y maestra de danza. Ha sido investigadora del Cenidi-Danza José Limón y del Instituto Nacional de Bellas Artes en México. Es autora del libro Tecnologías corporales: danza, cuerpo, historia, (1995, México, Instituto Nacional de Bellas Artes). Es una de las promotoras de la Maestría en Investigación en Danza ofrecida por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México.

> Investigar y enseñar historia de la danza requiere, ahora, de una revisión previa de los logros y fracasos de quienes han intentado la fusión de tales métodos para la investigación. En primer lugar es necesario reconocer los problemas de acopio documental específicos de la danza, y en segundo, los problemas interpretativos de la historia de la danza que nos llevan a interrogar los documentos en dos sentidos: a) el contexto histórico al que pertenecen el documento mismo y las danzas que refiere, y b) la dimensión kinética que hay que descubrir y reconstruir de estas danzas (Islas 2001, 12).

La propuesta de Islas señala nuevas perspectivas para la investigación histórica enfocadas principalmente hacia la documentación, interpretación y ejecución de la disciplina. Los dos problemas fundamentales expuestos confirman, en el primer caso, la dificultad a la que se enfrentan la mayoría de historiadores de la danza cuando el registro y las fuentes documentales son escasos y casi siempre están dispersos. Dada la condición siempre presente de la manifestación escénica, los documentos que registran los hechos dancísticos (archivos, periódicos, programas de mano, publicidad, fotografías, crónicas, comentarios, críticas, testimonios y, en ocasiones, videos, entre otros) son fuentes de consulta que no remplazan íntegramente la experiencia dancística. En este sentido, el historiador debe valerse de estudios socioculturales que le permitan comprender el contexto histórico al que pertenece el documento mismo y las danzas que refiere. Este punto no se distancia de los fundamentos que los análisis sociológicos y la historia social del arte han trazado como propuestas de estudio, principalmente, de las instituciones artísticas y grupos sociales enmarcados en contextos particulares[13].

En el segundo punto, correspondiente a los problemas interpretativos, Islas plantea una propuesta innovadora para la comprensión histórica de la danza: la validez de la condición kinética que debe ser descubierta y reconstruida, en el interés de traducir una obra de danza en palabras. Esta nueva modalidad, que inicialmente sugiere un trabajo de investigación del movimiento que posibilite experiencias prácticas emergidas de los estudios históricos, también resulta útil vista como mecanismo de ataque a la hegemonía de ciertas historias de la danza que han encerrado los significados de la práctica y sus procesos en esquemas tradicionales de construcción narrativa. En estos casos, la condición tradicional ha implicado una visión conservadora y acrítica de la historia que, en ocasiones, desconoce la vitalidad de los discursos acerca del pasado y su capacidad de renovarse y adaptarse a las circunstancias del presente.

Según esto, la denominación de historias tradicionales aplica para aquellos discursos configurados a partir de esquemas que condicionan los relatos a formatos lineales de narración de los hechos, de manera cronológica y, casi siempre, determinados por un principio de causalidad; esto es, que todo lo narrado parta de un "antes" y llegue a un "después". Acerca de esta idea, la historiadora June Layson[14], en el ensayo "Perspectivas históricas en el estudio de la danza" (Adshead-Lansdale y Layson 2004, 17-32), expone dos nociones sobre las formas de concebir los discursos

13 Como lo ha señalado Erwin Panofsky en "La historia del arte en cuanto disciplina humanística", los registros históricos se validan en el vínculo indisociable entre documento y monumento, pues las obras encuentran en testimonios visuales o verbales apoyos que ayudan a determinar más precisamente su significación en la cultura. El autor distingue la idea de monumento (obra de arte) y documento (material que se utiliza para contextualizar el significado del monumento), señalando, por demás, que la tarea del historiador del arte es indagar en ambos objetos de estudio las formas de configuración del campo del arte. Cf. Panofsky 1995, 17-43.

14 June Layson fue profesora del posgrado en danza ofrecido por la Universidad de Leeds en el Reino Unido. También trabajó para la Universidad de Surrey, en 1981, estableciendo el Departamento de Danza por primera vez en una universidad británica. Ha sido miembro de varios organismos de las artes nacionales y regionales como el Consejo de las Artes de Gran Bretaña. Actualmente, trabaja para el Victoria and Albert Museum. Su trabajo doctoral fue una investigación sobre Isadora Duncan. Sus investigaciones actuales se han concentrado en el desarrollo de la danza británica moderna.

históricos a través del tiempo, con el fin de justificar el estatuto académico de la historia de la danza. Por un lado, está aquella noción que se establece bajo la esencia cronológica y lineal, la cual supone el carácter conservador señalado anteriormente. Esta postura plantea ciertos criterios de periodización que presuponen la consideración de la historia como diacrónica. Es decir, un tipo de narración que ordena los hechos dancísticos unos como consecuencia de otros. La segunda noción implica el estudio de un período específico de la danza sin hacer referencia a sus antecedentes históricos. En este caso aparece una estructura sincrónica de la historia determinada por un campo de acción en el cual aparecen una serie de confluencias y simultaneidades.

Ambos casos no presumen la ausencia de desarrollos temáticos particulares que configuren interpretaciones, más allá de la denominación de períodos y épocas. Por el contrario, plantean perspectivas metodológicas que ofrecen estrategias complementarias de abordar la dimensión temporal de la manifestación escénica. Las dos propuestas son definidas por Layson de la siguiente manera:

> La dimensión de la "danza en el tiempo" sirve a un propósito, porque asegura que los sucesos se coloquen en orden cronológico, y da una estructura temporal a la historia de la danza. [...] [Esto] podría dar la impresión de que la vía lógica y única para el estudio de la historia de la danza es avanzar por el tiempo, del "entonces" al "ahora". Pero en la práctica hay diversos momentos en que éste no es el caso. La historia y la tradición orales son importantes elementos de estudio de tipos específicos de danza, como lo son las fuentes orales en general. En dichos casos, el "aquí" y el "ahora" da acceso al "antes" y el "entonces" y, en consecuencia, se conduce el estudio histórico "hacia atrás" en el tiempo (Adshead-Lansdale y Layson 2004, 21).

Los diferentes modos de narración que plantea Layson exponen abordajes posibles para la configuración histórica de la danza. El primero tiene que ver con el carácter tradicional establecido por un estudio sistemático, el cual intenta cubrir muchos aspectos de la danza desde períodos iniciales como la prehistoria, por ejemplo, hasta concluir con las expresiones más cercanas en el presente. Este tipo de narración da cuenta de una mirada progresista y evolucionista de la historia, que avanza en el tiempo atendiendo amplios rasgos de los estilos dancísticos, con el fin de ubicarse históricamente con facilidad y, en ocasiones, con bastante superficialidad. Las desventajas de este modo narrativo son planteadas por la autora al señalar que "en dicho estudio siempre existirá el peligro de sucumbir a la noción de que la danza, como actividad humana en general, ha evolucionado a estadios cada vez más avanzados y que, de alguna forma, es 'mejor' conforme pasa el tiempo" (Adshead-Lansdale y Layson 2004, 20).

En rechazo a esta postura, aparece entonces el reconocimiento de la naturaleza del tiempo, por fuera de una línea recta revisora de un proceso evolutivo, que valora históricamente aquellos testimonios orales que están en la capacidad de hablar sobre los registros de las experiencias dancísticas archivados en el cuerpo. Esta forma de configuración histórica recuerda las reflexiones de la mexicana Hilda Islas, en el sentido de que, generalmente, las historias tradicionales validan la hegemonía de una escritura de la historia de la danza que, en algunos casos, no responden al carácter kinético esencial para comprender la manifestación. El valor de la historia oral no sólo permite entrar en contacto directo con las personas que han pensado y gestado nuevos procesos en la danza; también permite establecer conexiones entre la experiencia de los personajes y la narración histórica.

Especialmente, este tipo de relatos es recurrente dentro de las historias de la danza contemporánea, por el hecho de que muchos de los coreógrafos y bailarines aún están vivos y en actividad profesional vigente. Además, estudiar una práctica como la danza contemporánea requiere comprender la dimensión temporal a partir de su configuración en el

presente, un hecho que precisa que la fuente privilegiada en la indagación documental aparece en las voces de quienes gestan, construyen y transforman el escenario dancístico actual.

La valoración del testimonio y, por ende, la reconsideración de las tradicionales maneras de reconstruir pasado son las apuestas que desafían los nuevos rumbos de la narración histórica. En este sentido, Layson reconoce los aportes realizados por una serie de pensadores durante la posmodernidad histórica, quienes rechazaron las concepciones evolutivas y aceptaron los desafíos actuales de la historia. En especial, resalta la obra de Michel Foucault, ya que permitió cuestionar la validez de los relatos legitimadores, es decir, aquellos que habían considerado una idea progresista de la narración del pasado. La afirmación acerca del fin de los *metarrelatos* y lo que se consideró el fin de la historia después de la historia fueron perspectivas que indagaron nuevas formas de configuración de los discursos históricos[15].

El segundo modo narrativo expuesto por la autora plantea el estudio de la danza en un período aislado. En primera instancia, esta estrategia permite atender sucesos singulares, concentrarse en detalles y relacionar la danza con un período de tiempo determinado. No obstante, el riesgo de este tipo de relatos es "arriesgar las posibilidades de notar cambios sutiles a través de diversos períodos de la danza y en las actitudes hacia ella" (Adshead-Lansdale y Layson 2004, 21). En este caso, los marcos de análisis valoran la complejidad histórica, la disyunción y las posibles ambigüedades temporales, aspectos que relativizan los discursos por su condición inclusiva como exclusiva. En general, la reflexión de Layson pretende reconocer el valor del discurso, construcción intertextual y lingüística, como la estrategia para conocer e interpretar el pasado desde el condicionante del presente:

> Los abordajes de la historia, tanto los tradicionales como los nuevos, reconocen el concepto crucial del tiempo y el interés central en el pasado, pero la manera como esto se percibe y los productos a que da lugar son muy diferentes. Los tradicionalistas consideran al tiempo como un fenómeno sin costuras, lineal, que vincula sucesos de otra forma dispares. En contraste, las nuevas escuelas del pensamiento histórico y otras consideran al tiempo como una serie de oleadas, con interrupciones y dislocaciones (Adshead-Lansdale y Layson 2004, 27).

Ya sea bajo el esquema tradicional de narración o por medio de innovadoras formas de construcción histórica, el historiador selecciona, en función de su subjetividad, aquellos hechos que le resultan significativos históricamente. No obstante, la diferencia en ambos casos radica en las maneras de reconocer los hechos seleccionados. Mientras que los modos tradicionales establecen jerarquías, los nuevos abordajes de la historia desconfían de las determinaciones

15 Vale la pena recordar que el historiador Keith Jenkins, autor de numerosos libros dedicados al problema de la disciplina histórica, señala, especialmente en *¿Por qué la historia? Ética y posmodernidad*, cómo las situaciones que dan lugar a lo que se conoce hoy día como posmodernidad responden a una serie de cambios intelectuales generados, principalmente, por autores como Barthes, Foucault, Lacan, Derrida, Baudrillard, Lyotard, precedidos por Wittgenstein, Nietzsche e, incluso, muchos de los filósofos sofistas griegos, quienes cuestionaron la configuración del proyecto de la cultura occidental constituido en figuras seminales como Platón, Aristóteles, Descartes, Kant y Marx. Cf. Jenkins 2006.

Dentro del escenario del arte, el filósofo Arthur Danto también concentró su trabajo en esta perspectiva, evidenciada claramente en las reflexiones escritas en el libro Después del fin de arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Durante la década de los años ochenta, Danto comenzó a especular acerca del cambio histórico dado en la producción de las artes visuales y que, de la mano de la teoría filosófica, podía enfrentarse y analizarse. Sus teorías presagiaron el fin del arte o, por lo menos, de la historia del arte que había sido concebida y narrada desde el Renacimiento. Esto llevó al filósofo a afirmar la existencia del arte después del fin del arte, no asumida como la muerte del arte, sino, como la dificultad de que las prácticas artísticas contemporáneas puedan acogerse a algún tipo de narrativa que las justifique, dado que la ausencia del metarrelato exige otros sistemas de comprensión. Cf. Danto 1999.

absolutistas y valoran el dinamismo de los contextos, sin separar ni establecer rangos. En este sentido, Layson argumenta que, aunque la función tradicionalmente aceptada del historiador ha definido su rol en el hecho de recrear lo más fielmente posible los acontecimientos del pasado, la condición del presente altera la posibilidad de conocer y recuperar todo aquello que constituyó las formas de vivir y comprender el mundo en otras épocas:

> Por tanto, el historiador es también, inevitablemente, un seleccionador con la responsabilidad de distinguir lo importante de lo trivial, lo central de lo periférico. Pero esta selección siempre se realiza desde la posición relativa del investigador, sea declarada o no, e invariablemente refleja las demandas del proyecto en cuestión, requerimientos externos, etcétera (Adshead-Lansdale y Layson 2004, 18).

En este sentido, el grado de subjetividad de las descripciones y narrativas históricas confirma la manera como las huellas del pasado son fragmentarias e incompletas y responden a una lógica particular que el historiador determina de acuerdo con su propuesta de síntesis, inferencia, interpretación y tratamiento de criterios de análisis. Por tanto, la tarea de una posible historiografía de la danza implica el estudio de los modos de configuración de los relatos históricos; esto es un análisis de las formas de producción, las cuales atienden los planteamientos en los que los autores basan sus criterios de distinción y sus estrategias para articular y dar sentido a los hechos.

Por una historia de la historia de la danza

El crítico de danza Jack Anderson[16], en el texto "Los placeres de la historia de la danza" (Islas 2001), capítulo de su libro *Ballet and Modern Dance. A Concise History*, plantea tres preguntas fundamentales para iniciar las tareas del historiador de la disciplina: "¿Para qué? ¿Por qué molestarse? ¿Por qué estudiar historia de la danza?" (Islas 2001, 161). Estas preguntas cuestionan los modos de estudio e interpretación de los contextos históricos en los cuales las tradiciones dancísticas tienen lugar. En dichos escenarios son bailarines, coreógrafos, maestros, críticos, espectadores quienes difunden y reciben, apropian y adaptan los hechos dancísticos, configurando redes de intercambios que definen múltiples relatos. Según el autor, mientras se comprendan estas tradiciones ninguno de los agentes del campo puede sentirse obligado o intimidado por ellas, debido a que el estudio de la historia de cualquier disciplina pone a dialogar el presente con el pasado. No se trata de buscar similitudes que relacionen las formas de ejecución de las danzas del pasado con las del presente. Se trata de reconocer que, quizás, las preguntas que inquietaron y transformaron los presupuestos estéticos de épocas anteriores, también pueden ser motivo de indagación hoy día.

16 El norteamericano Jack Anderson es poeta, crítico e historiador de la danza. Es Licenciado en Teatro de la Universidad del Noroeste, con formación en literatura inglesa y filosofía. Es Magíster en Escritura Creativa, de la Universidad de Indiana. Sus críticas sobre espectáculos de danza han sido publicadas en diferentes y reconocidos periódicos y revistas internacionales. Principalmente ha escrito para la revista Dance Magazine y para el New York Times. También ha escrito para el Daily Mail y como corresponsal en Nueva York para The Dancing Times, de Londres. En ocasiones ha aparecido en el programa de radio de la BBC Caleidoscopio, hablando sobre danza. Desde 2007 viene publicando a través del sitio web www.nytheatre-wire.com. En 1977 se convirtió en coeditor, junto con George Dorris, de la *Revista Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*, uno de los principales periódicos de historia de la danza. Su trabajo como historiador y crítico de danza le ha permitido participar en diferentes eventos escénicos y como docente en instituciones educativas. Dentro de sus libros sobre historia y crítica de la danza destacan: *Dance* (1974, New York, Newsweek Books), *The Nutcracker* (1979, London, Bison Books), *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo* (1981, Durham, Duke University Press), *Ballet and Modern Dance: A Concise History* (1986, Pennington, Princeton Books Co.), *The American Dance Festival* (1987, Durham, Duke University Press), *Choreography Observed* (1987, Iowa City, University of Iowa), *Art without Boundaries: The World of Modern Dance* (1997, Iowa City, University of Iowa).

> Es posible ver en estilos coreográficos del pasado prefiguraciones de las tendencias actuales. Un historiador puede encontrar que algunas de las supuestas innovaciones coreográficas de hoy son simplemente repeticiones frescas de ideas que por mucho tiempo han preocupado a los coreógrafos (Islas 2001, 162).

La propuesta metodológica de observación histórica de Anderson insiste en la debilidad de aquellos relatos que privilegian los listados de nombres y fechas subvalorando los contextos y sus procesos sociales. En este sentido, el estudio del tiempo histórico implica la consideración de la manera como la vida se manifiesta por fuera del escenario, en la religión, la política, la economía, entre otros aspectos que conducen hacia una especie de historia social de la danza inscrita en los modos de pensar y de vivir de los hombres de cada tiempo. La dimensión escénica de la danza ha defendido las cualidades artísticas de la manifestación otorgando su estatuto como disciplina académica. No obstante, este hecho ha distanciado la práctica de sus contextos socioculturales, quizás por el temor de confundir el sentido de la danza como arte con los demás tipos de danza que hacen parte de la cultura en general. Más allá de advertir que la narración histórica está concentrada en un tipo de danza en particular, en este caso la danza escénica o la danza como arte, los relatos que dan cuenta del pasado exigen la comprensión del tiempo histórico que cobija las manifestaciones dancísticas.

El trabajo de Anderson resulta pertinente no sólo por su vasta producción de reflexiones en torno a la danza, sino por el hecho de que quizás es uno de los primeros autores que conforman el gremio de los historiadores de la danza que, principalmente en la década de 1970, de manera autodidacta (por la inexistencia de programas académicos establecidos), comenzó a escribir y enseñar sobre el tema. Sus planteamientos son significativos por plantear cómo la historia de la danza es una disciplina que trasciende el relato dedicado al recuento de los principales estilos y tendencias coreográficas, ya que se actualiza cuando una obra es expuesta al público. La experiencia presente de la danza exige que la dimensión corporal se active en cada puesta en escena, convocando al historiador a observar cómo la imaginación del coreógrafo transforma el proceso histórico en el cual la danza ha existido. Como señala Anderson, "cada vez que se levanta el telón, podría empezar un nuevo capítulo de la historia de la danza" (Islas 2001, 165).

Para el autor, un buen historiador cumple la función del detective: inspecciona aquellos datos que le ofrecen información sobre el dónde, cuándo, quién, cómo, por qué, para qué. Esta labor de cronista o intérprete también nuevamente es motivo de reflexión para la historiadora Layson, quien confirma la necesidad de estudiar el comportamiento de la historia de la práctica como una disciplina académica, a partir de la relación con la ciencia histórica en general y con las particularidades del campo artístico. La reflexión acerca de una posible epistemología de la historia de la danza conduce el análisis hacia algunas preguntas clave que, al igual que las propuestas por Anderson, interrogan el área específica de análisis. Qué constituye a la historia de la danza, cuáles son sus propósitos, cuáles son los roles que puede desempeñar el historiador de la danza, son algunas de las inquietudes que, para empezar, trazan el horizonte de investigación preliminar.

Mientras para Anderson es necesario que la tarea de historiar se apropie del estudio de los cambios de visión estética e ideológica, con el fin de comprender los valores que condicionaron comportamientos y formas de pensar en las diferentes épocas y pueblos, para Layson la condición de subjetividad implícita en la narración histórica requiere de autores responsables que comprendan que sus emociones y desafíos afectan sus modos de configuración escrita. Esta valoración del pasado, en ambos casos, resalta una condición fundamental de la historia como disciplina que revive las experiencias pasadas, no sólo por reflexionar sobre ellas en el presente, sino por la importancia de expandir y actualizar sus posibilidades expresivas, en el sentido de que las figuras del pasado aparezcan tan reales como las del presente.

La posibilidad de actualizar la obra de danza a partir del relato escrito exige el reconocimiento de las estrategias que emplean los autores para describir los espectáculos dancísticos creados en determinados contextos. Para tal fin, Layson establece tres líneas para abordar la historia de la danza: la danza a través del tiempo (que implica las consideraciones acerca de lo diacrónico y sincrónico de la historia, vistas anteriormente), los tipos de danza y los contextos de la danza. Con estas tres propuestas la tesis de la autora implica una nueva concepción histórica que conecte y relacione las tres líneas.

Sobre los tipos de danza, la autora plantea dos categorías de análisis: la función y el contexto. La primera se refiere al papel que cumple la danza en determinados grupos sociales. De este modo, Layson diferencia ciertos tipos de danza de acuerdo con la forma como se relaciona la manifestación con individuos y grupos. Danzas comunales, educativas, recreativas, religiosas, sociales, teatrales, terapéuticas, tradicionales, entre otras, son nombradas por la autora. Aun así, estos tipos de danza pueden subdividirse de maneras distintas de acuerdo con sus bases coreográficas que ofrecen información sobre género, estilo y "conceptos organizadores"[17].

Con base en la función y en el tiempo, la autora establece una primera combinación que arroja la segunda categoría correspondiente al contexto. Esta tiene que ver con el estudio de las circunstancias apropiadas en las cuales determinada danza prevalece y se inscribe en una comunidad a partir de ciertas ideas y actitudes. Esta categoría resulta conflictiva en la medida en que la danza requiere ser estudiada no sólo a partir del contexto externo o social, sino a partir de sus propios escenarios de configuración artística:

> Debido a la multiplicidad de los contextos en los que la danza existe, se percibe una tensión potencial entre el estudio de la danza en sí, a profundidad, y el estudio dentro de sus contextos inmediatos. Resulta muy probable que un examen detallado de la danza desprovisto de sus contextos contiguos y contemporáneos sea seriamente defectuoso, ya que la danza es parte de sus contextos, y deriva de ellos. De manera similar, un enfoque contextual multidisciplinario llevado al extremo reduciría el estudio de la danza al estatus de ejemplar, en lugar de informarlo (Adshead-Lansdale y Layson 2004, 25).

Ambas miradas sugieren un equilibrio que favorezca la realización de análisis coreográficos detallados y específicos, así como el establecimiento de relaciones emergidas de los contextos en los cuales la danza tiene lugar. La perspectiva de Layson vuelve hacia la idea de indagar la actualidad de las obras dancísticas. No se trata únicamente de condicionar la historia de la danza a los pocos registros en vídeo. Se requiere de un núcleo semántico que constituya una construcción escritural que legitime, sin imponer verdades, ya que valida un conjunto de susceptibilidades que hacen parte de los procesos y experiencias propias de la manifestación escénica. Si advertimos la necesidad de estudiar cómo se configuran los problemas disciplinares de las historias de la danza, se abre un panorama que permite observar con detalle las palabras de los autores para referirse a las obras escénicas y a la forma como actualizan el carácter histórico de la experiencia dancística.

Vale la pena, entonces, observar la forma como algunos historiadores de la danza han descrito, explicado e interpretado el desarrollo de la disciplina, por medio de la relación entre escritura y danza. Es un breve acercamiento al estudio historiográfico para interpretar las estrategias históricas de las que se han valido los autores para configurar sus discursos narrativos sobre el surgimiento y desarrollo de la danza escénica. Se trata de señalar, tal y como lo

---

17 Con conceptos organizadores June Layson se refiere específicamente a tres elementos constitutivos de la obra dancística: coreografía (proceso de creación), ejecución (puesta en escena), apreciación (recepción del espectador). Cf. Adshead-Lansdale y Layson 2004, 17-32.

recuerda Michel Foucault en *El orden del discurso* (1992), el papel que juega el comentario en la construcción de un nuevo discurso. La revisión historiográfica construye un nuevo modo de narración que "permite decir otra cosa aparte del texto mismo, pero con la condición de que sea ese mismo texto el que se diga, y en cierta forma, el que se realice" (Foucault 1992, 25). Es en este sentido que las historias de la danza funcionan como discursos, y su estudio historiográfico está en función de producir una serie de comentarios, para mostrar lo ya dicho e interpretarlo, bajo la posibilidad de construir otros relatos.

La nueva historia de la danza está llamada a construirse críticamente sobre la base de lo ya conseguido, de modo que, en función de revaluar los modos de configuración de los discursos, surjan debates abiertos y públicos acerca de los desafíos académicos que proliferan con la caracterización y defensa de una disciplina autónoma. "La historia de la danza se encuentra en una etapa en la cual, en lugar de colgarse de la historia general, puede dar pasos para establecer sus propios fundamentos" (Adshead-Lansdale y Layson 2004, 29). Con este objetivo, no se plantea una distancia de la ciencia histórica, en general; por el contrario, la historia de la danza requiere de un conocimiento profundo de los alcances epistemológicos que los estudios históricos han propuesto. No obstante, entender que la historia de la danza siempre es susceptible de reinterpretación es un aporte central para los estudios dancísticos, ya que son muchas las posibles escrituras. En defensa de la naturaleza particular de la historia de la danza, hay que valorar los desafíos que suponen la adopción de ideas innovadoras que comprenden el pasado de la danza a partir de las perspectivas configuradas en el presente.

Bibliografía

Adshead-Lansdale, Janet y June Layson (eds.). 2004 [1983, Routledge]. *Historia de la danza. Una introducción*. Trad. del inglés de Dolores Ponce. México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.

Aguirre, Carlos Antonio. 2004. *La historiografía en el siglo xx. Historia e historiadores entre 1848 y ¿2025?* Barcelona, Montesinos.

Anderson, Jack. 1986. *Ballet and Modern Dance. A Concise History*. New York / Princeton, Princeton Book Co.

Banes, Sally. 1987. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Middletown (Ct.), Wesleyan University Press.

Baril, Jacques. 1987. *La danza moderna*. Buenos Aires / Barcelona, Paidós. (Edición francesa: 1977. *La danse moderne. D'Isadora Duncan à Twyla Tharp*. Paris, Vigot).

Bloch, Marc. 2003. *Apología para la historia o el oficio del historiador*. México, Fondo de Cultura Económica.

Bourcier, Paul. 1981. *Historia de la danza en Occidente*. Barcelona, Blume.

Cifuentes, María José. 2008. "Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza". En: revista *Aísthesis*. Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile. Nº 43, pp. 85-98.

Cordero, Karen. 2010. "La escritura de la historia del arte. Sumando(se) subjetividades, nuevas objetividades". En: revista *Errata#*. Nº 2, ago., pp. 20-43.

Danto, Arthur C. 1999. *Después del fin del arte. Arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós.

Delgado, César (coord.). 2009. *Diccionario biográfico de la danza mexicana*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Foucault, Michel. 1992. *El orden del discurso*. Trad. de Alberto González Troyano. Buenos Aires, Tusquets.

González, Beatriz. 1985. *Contribuciones al estudio de la historiografía literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de Historia.

Islas, Hilda (ed.). 2001. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. Trad. del inglés de Dolores Ponce. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Jenkins, Keith. 2006. *¿Por qué la historia? Ética y posmodernidad*. México, Fondo de Cultura Económica.

Létourneau, Jocelyn. 2007. *La caja de herramientas del joven investigador. Guía de iniciación al trabajo intelectual*. Trad. de José A. Amaya. Medellín, La Carreta.

Nora, Pierre. 2008. *Les lieux de mémoire*. Montevideo, Trilce.

Panofsky, Erwin. 1995. «La historia del arte en cuanto disciplina humanística». En: *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza.

Pérez Soto, Carlos. 2008. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago de Chile, LOM.

Peterson, Anya. 1980. *The Anthropology of Dance*. Bloomington / London, Indiana University Press.

Sachs, Curt. 1946 [1933, 1937]. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires, Centurión. 1ª y 2ª ed. en inglés: Norton.

Salazar, Adolfo. 1949. *La danza y el ballet*. México, Fondo de Cultura Económica.

Tambutti, Susana. 2012. "Teoría general de la danza". http://www.sanfelipe.edu.uy/imgs/documentos/202_1.pdf, p. 11. Consultado: 12 sep. 2012.

Valéry, Paul. 2001. "Filosofía de la danza". En: *Revista de la Universidad de México*. México. Nº 602-604, mar.-may.

Vidal, Javier. 1993. *Nuevas tendencias teatrales: la performance. Historia y evolución de las vanguardias clásicas*. Caracas, Monte Ávila.

Estudio y registro del cuerpo en movimiento desde el diseño y la interacción[1]

Catalina Quijano Silva[2]

Introducción

Notation is fundamentally a tool for communication.

Eliane Mirzabekiantz (2005)

La danza, expresión de la vida y arte efímero, existe en el presente al mismo tiempo que se desvanece en él, demandando tanto a los amantes de su práctica como a los espectadores de la misma, una conciencia del movimiento de lo que el cuerpo dibuja en tiempo real en el espacio. Cada paso que se da en escena es irrepetible y puede durar tan sólo milésimas de segundo, generando recuerdos hechos de cuadros fotográficos como resultado de un instante, el cual es la síntesis de la constante dedicación de años, llenos de entrega, pasión y conciencia.

Uno de esos muchos lugares donde se gesta con ímpetu y se conserva la tradición de la danza clásica investigando su evolución, técnica y expresión artística, es la Escuela Nacional de Ballet de Cuba, fundada por el recientemente fallecido don Fernando Alonso, su hermano Alberto y su entonces esposa, la *prima ballerina* doña Alicia Alonso, una de las más destacadas bailarinas de la historia del ballet clásico. Allí, desde hace años, en espacios casi secretos, salones dotados con techos altos y ángeles que vigilan silenciosos, barras y pisos de madera, luces suaves, el canto de los pájaros que se cuelan por las ventanas y algún dispositivo básico donde se repiten una y otra vez las variaciones de danzas. Los espejos amplían el espacio, se refleja la intimidad de jóvenes apasionados que sumergidos en su profunda convicción silenciosa van conectándose en un constante intercambio con mentes creativas musicales, así como los espejos que amplían el espacio, se reflejan la intimidad de jóvenes apasionados que sumergidos en su profunda convicción silenciosa van conectándose en un constante intercambio con las mentes creativas y profundas de sus maestros.

1 Este texto se elabora en el marco del proyecto de creación del mismo nombre, del cual la autora es su investigadora principal, y en el que participan el co-investigador Andrés Rodríguez Ruiz, el semillero de estudiantes conformado por Mónica Marconi, Ana María Kalvo, Ana María Díaz y Yeisson Correal, y el asesor tecnológico Camilo Andrés Nemocón Farfán.

2 Programa de Diseño Industrial, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Jorge Tadeo Lozano.

La danza no es sólo cuerpos en movimiento imitando y repitiendo una y otra vez diversos pasos ya dados por otros. Es un constante descubrir del individuo y se acompaña de varios elementos que permiten construir la expresión artística de un espectáculo, que primordialmente basa su lenguaje en la capacidad creativa de esos cuerpos que responden a demandas casi antinaturales y que establecen un diálogo con el espacio, el tiempo y el sonido. La guía de cada maestro implanta y deja en cada uno de los intérpretes una voz única que se aventura en el descubrir sus posibilidades corporales transmitiendo en sí, mensajes que en el fondo se diferencian por la propia expresión, el lenguaje, los códigos y las palabras de cada ser y de cada cuerpo. Existe sin duda una singular relación entre coreógrafos e intérpretes y en Occidente es una de las artes que aún guarda una estrecha relación con la tradición oral, pasando sus enseñanzas de una generación a la otra. Sin embargo, no cabe duda que la danza se escribe, se lee y se reinterpreta a partir de las voces de muchos cuerpos y estos escritos hacen parte de una multiplicidad de sistemas que existen desde el siglo XVI y que, por la diversidad de las mismas y la no universalidad de su escritura y lectura, permite transformarse e incluso reinventarse. Es por ello que se abre paso a un camino de investigación de un campo creativo de comprensión del cómo se ha escrito la danza, para así partir a propuestas que se basen en códigos correctos y lenguajes comunes que a su vez den luz sobre *cómo las nuevas tecnologías y los medios, así como los nuevos campos del diseño, facilitan y acercan a los usuarios a una temática sensorial*, y puedan tomarse decisiones correctas sobre *qué tecnologías permiten una clara codificación y recolección de datos*, las cuales hoy pueden apoyarse en el desarrollo tecnológico y su amplio universo de creación. Para ello, es básico tener claro el punto de donde se ha partido para registrar la danza y encontrar vías en las que se comprendan las percepciones desde el bailarín hasta el espectador.

La partitura musical, la fotografía y el video se mezclan con las gramáticas de la cinetografía Laban, la coreología Benesh y la notación Conté. A su vez, con las bitácoras de los coreógrafos, donde sistemas de notación como la Feuillet, la Favier, los estudios de Laurence Louppe, la orquesografía (Thoinot Arbeau), dejan un registro que no necesariamente puede ser leído, comprendido y replicado. Este escrito centra la atención en rescatar algunos puntos esenciales de la historia sobre la notación del movimiento y exponen la aproximación de jóvenes bailarines hacia el dibujo según comprenden los conceptos sobre los cuales se basa la investigación que lleva por nombre "Estudio y registro del cuerpo en movimiento desde el diseño y la interacción", reflexionando sobre la pertinencia de lenguajes y de cómo a partir del diseño y de las nuevas tecnologías, la complejidad de los sistemas de notación pueden ser visualizados tras nuevos esquemas de interacción que cierren el abismo entre lectores y escritores que buscan la comprensión del movimiento danzado.

¿Cómo se ha escrito hasta entonces la danza?

Desde finales de la Edad Media aparecen diversas notaciones que reflexionan sobre cómo escribir el movimiento, teniendo en cuenta que todo sistema de notación es activo y aborda una complejidad sobre la expresión del individuo. Estos sistemas de notación pueden diferenciarse en cinco grupos según lo explica la reconocida investigadora sobre danza y movimiento Ann Hutchinson-Guest:

1) Sistemas de palabras. Quizá los más antiguos, que recurren a palabras y ciertas abreviaciones.

7) Sistemas de notación que adaptan el conjunto musical a la escritura del movimiento. Vladimir Ivanovich Stepanov con su alfabeto de los movimientos del cuerpo humano; Conté.

8) Sistemas figurativos. Como *Terpsícore* de Carlo Blasis, la *estenocoregrafía* de Arthur Saint-Léon y la *Grammatik der Tanzkunst* de Friedrich Albert Zorn (1877).

9) Sistemas centrados en representar los desplazamientos y las trayectorias. Feuillet.

10) Sistemas de signos abstractos que proponen una gramática compleja. Laban, Benesh.

Éstos pueden ser efectivos siempre y cuando, como lo destaca la investigadora Marie Glon, permitan:

- Transmitir todo tipo de información importante.
- Realizar una escritura fácil y rápida.
- Ser fácilmente comprensible y descifrable.
- Imaginar diferentes elecciones que corresponden a diferentes exigencias.
- Anotar todo tipo de detalles posibles que permitan determinar diferencias.
- Desarrollar un vocabulario estandarizado que dé claridad a la técnica y a la expresión.
- Concebir una presentación estructurada que facilite la lectura.
- Codificar las repeticiones.
- Remplazar los movimientos y las combinaciones de los pasos básicos por símbolos o nombres especiales, es decir codificarlos.
- Economizar esos códigos para facilitar la lectura.
- Realizar un resumen que apoye, sobre la danza que comparten autor y lector.
- Elaborar una notación económica en términos de espacio.

Claramente el reto es grande y tan complejo como la pregunta de si el cuerpo se puede escribir y leer por un medio. Son múltiples sistemas que aparecen, con diferencias y varias duras sobre la claridad del lenguaje escrito. La historia se compone de éstos y es importante indagar en ellos para proponer con un nuevo medio tecnológico algunos nuevos sistemas de creación a partir del diseño y la interacción. En la transcripción del signo se revoluciona la moda del pensamiento y de la transmisión oral, registrando que existe, abriendo así más posibilidades que el arte de la memoria evolucione con los medios, como sucedió con la oralidad y la imprenta. Este simple detalle nos hace pensar en cómo las nuevas herramientas digitales y los nuevos métodos para transformar el movimiento del cuerpo sea el trazo que éste deja, abriendo nuevas rutas para la exploración y la toma de decisiones.

Es así como el recorrido nos lleva a revisar viejos pasos, pasando por las bitácoras y notas de los coreógrafos (serie de dibujos y esquemas de bocetación muy personal), hasta por todo tipo de notaciones codificadas. Se destacan sistemas como el *Caroso*, escrito por Fabritio Caroso en 1581, que planteara el primer manual completo de danza de la historia italiana. Dividido en dos partes en las que por un lado describe los pasos de base y las combinaciones posibles, propone una serie de reglas generales sobre el estilo de la danza y la manera de comportarse. Por otro lado, la *orquesografía* de Thoinot Arbeau, nota los cantos y los aires. Publicada en 1596, trata de una vasta compilación del repertorio de las danzas de salón del siglo XVI que da sustento de la profunda cultura literaria, musical y coreográfica de los tiempos del siglo XVI. Plantea no sólo una visión simbólica del gesto desde el punto de vista biomecánico, sino desde el punto de vista estético, ya que "el movimiento no es sólo su efectividad, tiene igualmente un valor en sí mismo". Su trabajo de análisis y conceptualización describe el movimiento y permite reconstruirlo. La particularidad

principal de la tablatura de Arbeau reside en el porte musical ligado al sentido vertical: *las partituras* impulsan más allá el análisis de los elementos que componen la danza ajustando conceptos de medida, memoria, relación con el espacio, elevación, estilo y sentido del movimiento. Esto se ve apoyado en 1661 cuando Luis XIV preocupado por el desarrollo de las artes, impulsa la cultura cuyo objetivo principal buscaba mejorar el nivel técnico y artístico de los bailarines. Es así que Pierre Beauchamp en 1670 encuentra el lugar para proponer un sistema de notación que indica pasos, los trazos del piso, así como el ritmo del movimiento con la música. Sin saber si él o Raoul Auger Feuillet, quien publica su obra en 1700, es el autor de la notación que se enfoca en los desplazamientos y las trayectorias, dejan uno de los legados más importantes en la reflexión sobre el movimiento danzado. En este sistema, conocido como Feuillet o Beauchamp-Feuillet, la reconstitución es muy vasta y fiel a la coreografía. Asimismo existen sistemas de notación como la Favier, la de André Lorin y la Blasis, cuyos objetivos básicos y prioridades se centraban en concebir un sistema visual donde el movimiento fuese inmediatamente reconocible al ojo, con el fin de memorizar y reforzar el estudio de la composición. A la vez el fin era crear un útil eficaz simple y preciso. La búsqueda se orienta hacia la visualización para la comprensión del movimiento danzado.

La visualización. Del cuerpo al código

> *In devising the system, I looked upon it as a pure movement notation with no consideration other than it had to cover every possible movement of a human being. [...] Also since we are dealing with a visual art, it had to be based upon what is actually seen, just as our spoken language requires a phonetic notation and music an oral one.*

Rudolf Benesh (Mirzabekiantz 2005)

Este tipo de iniciativas son interesantes desde los códigos, la espacialidad, la intención. Siendo un arte que se escribe a partir de múltiples intérpretes y genera trazos distintos siempre, es importante recordar que no tendrán jamás una misma manera de abordar un mismo paso, así como no podrán plantear siempre la inquietud del cómo inmortalizar la expresión individual, noción que puede ilustrarse con el video o la fotografía, donde no cabe duda alguna de la presencia vital y su duración ya que *"el movimiento no miente"* (Graham 1955). Por ello, dentro de las múltiples notaciones, cabe remarcar dos de ellas que plantean una ciencia del movimiento y un estudio que se apoya en la escritura inmediata y detallada del signo.

La cinetografía de Laban: ciencia del movimiento

Rudolf von Laban se interesó por posicionar a la danza y hacer de ella un "arte serio", un "arte mayor" que fuera apreciado como otro tipo de artes, para ser *leídas, escritas y estudiadas*. La danza debía ser un arte independiente de la música y apoyarse, ante todo, en una *ciencia del movimiento.* Esta *cinetografía* aparece en 1928 y fue utilizada en primera instancia para consignar ejercicios y danzas corales. Albrecht Knust, bailarín y alumno de Laban, fue el designado por el maestro para transcribir y acompañarle en su desarrollo a soluciones adaptadas a las situaciones de transcripción concreta de los ballets, material que fue donado al CND por Roderyk Lange en 2004, lo que constituye una fuente esencial para conocer y estudiar todos los desarrollos del sistema de cinetografía entre 1928 y 1978 y los debates que han suscitado. Su interés se centra y se orienta a tres puntos claves y esenciales:

- Generar un lenguaje propio al movimiento humano, *sin referencias a un estilo en particular.*
- Crear una literatura del movimiento que pudiese ser consultable.
- Asegurar la comunicación y la difusión de la composición coreográfica.

Para lograr investigar en ello, Laban se centró durante años estudiando sobre el hombre ordinario en su verticalidad, en su simetría y en la relación a su peso y su gravedad, así como la conciencia de la posición de los ojos que permiten tener una claridad espacial del entorno. Busca también ver cómo se desarrolla el movimiento a partir de sus cambios y de escribir lo que se mueve. Se apoya en la materialidad misma del movimiento, que es dado por el espacio que ocupa, la parte del cuerpo que se mueve y la velocidad como se mueve. Su escritura se realiza de manera vertical y la lectura se va realizando de abajo hacia arriba. El eje central que separa las dos lecturas de izquierda y derecha indica el eje de simetría presente en la construcción simétrica del cuerpo. Estos dos lados están compuestos por diferentes columnas y facilitan la lectura, que no están a la vista. Con el fin de comprender la noción de cambio de peso, se utilizan las columnas más cercanas al eje central y lo que se muestra del otro lado de las columnas corresponde a diferentes partes del cuerpo. Es por ello que lo que se realiza con las piernas se grafica en las primeras columnas.

La *lectura vertical* de su porte ofrece la posibilidad de analizar los movimientos en su *sincronización*. La *horizontalidad* da la simultaneidad de las acciones.

La coreología de Benesh

Por su lado, la coreología o notación Benesh es un sistema de escritura presentado en 1955 en la Ópera de Londres que ha permitido recopilar un vasto repertorio representativo de diversas formas de danza, notablemente los ballets clásicos. La coreología utiliza signos abstractos pero los sitúa en el tiempo musical. Se originó dada la preocupación que su madre y esposa, las dos bailarinas, le generaban al tratar de notar el movimiento con palabras. Se enfocó en memorizar y comunicar el movimiento

Al ser músico y pintor, pensó de manera visual con el fin de sintetizar los estados de comprensión del movimiento y trazar los pasos, como un dibujo animado, entre cada uno de los fotogramas clave. Las partituras, a su modo de ver, podrían solucionar la incertidumbre para bailarines y coreógrafos, en la composición y análisis coreográfico. A pesar de que escribió muy poco y es menos conocido que Laban, su motivación lo impulsó a investigar y plantear su escritura ya que encontraba esto completamente aberrante e incrédulo ya que para él la danza es un arte muy visual que requiere otras herramientas diferentes a las palabras. Por ende se sumergió en crear un sistema que se apoyara en el cine, el dibujo animado. Por ello se inspiró en las cronofotografías de Étienne Jules Marey, el cual sintetiza el movimiento y no retiene sino dos instantes: *dónde estoy* y *a dónde voy*, y para tener el movimiento va a existir el *¿entonces cómo voy?* Es decir, que de toda la infinidad de posiciones no retiene sino solamente lo que el ojo percibe, es decir, el trazo del movimiento en el espacio.

Con una lectura de izquierda a derecha, simplifica la imagen y la figura del cuerpo a su mínima expresión. Para ello piensa en el dibujo de Leonardo da Vinci sobre las proporciones de la anatomía humana. A partir de este dibujo traza sobre éste cinco líneas, lo que permite enmarcar el cuerpo en movimiento, reduciendo los dos instantes con sus extremidades, agregando a ésta el camino del movimiento trazado.

Sin duda son caminos complejos que se acercan a la abstracción de lo que un cuerpo vital realiza, y este cuerpo nunca puede ser dos veces igual. Entonces la pregunta surge y se remite a si estos sistemas de códigos y/o figurativos

son lo suficientemente comprensibles y permitan que sean utilizados para y por los actores de la danza o los interesados en ella.

Estudio de exploración: estudiantes de 3º, 4º y 5º año de la Escuela Nacional de Ballet de Cuba, *taller* "*Diseñando la danza*".

El diseño es una disciplina que se preocupa por encontrar soluciones en cualquier tipo de problemática que incluya al ser humano. Se remite al signo, a la estética, la funcionalidad y la vida misma. Crea mensajes que gracias a las nuevas tecnologías y nuevas maneras de pensarla, han ido evolucionando y transformándose en nuevas interfaces, medios. En los procesos de creación, el diseño, acude a fases de observación, se sumerge en temas propios del ser humano y se preocupa por desbordar las fronteras interdisciplinares en las cuales la exploración y la experimentación son fundamentales. Al encontrar esta disciplina como un lugar de exploración muy enriquecedor, se planteó a jóvenes que llevan ya tres a seis años de formación, la inquietud de cómo dibujar el cuerpo bajo cinco nociones fundamentales que son claves en el ballet clásico: *el equilibrio, el estiramiento, la rotación, los saltos y los giros* fueron los temas a tratar, a visualizar de otra manera que permitiera entender a través de su propio lenguaje, la manera como ellos ven el cuerpo humano detenido en una acción específica.

Estos jóvenes estudiantes viven diariamente el constante estudio de sus cuerpos y posibilidades. Vibran desde los nueve años con la exigente disciplina que los hace mejores día a día. Llevan en su responsabilidad un recorrido profesional muy exigente que los aleja del desarrollo mismo de un niño en un contexto diferente. Son estudiantes decididos, apasionados, trabajadores y con un gran sueño por alcanzar cada día. Es así que se parte de trabajar con niños, jóvenes, pero tal vez niños que tienen una mayor conciencia y conexión con su cuerpo.

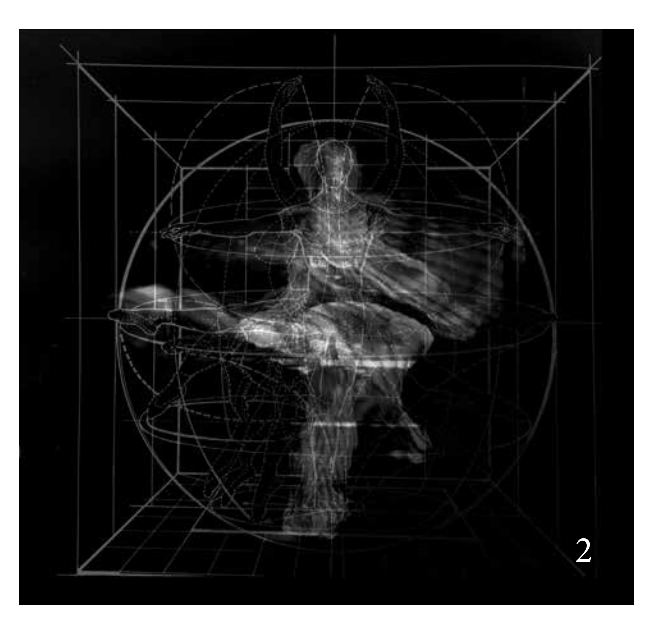
Las preguntas surgieron de entrada. La lejanía con cualquier forma de notación de la danza era grande. "¿Qué quieres decir con eso?", me preguntaban sin parar. La totalidad del grupo no creía eso posible, no entendía cómo ni para qué ni la necesidad de escribir formas aparte de su propio cuerpo para registrarlo. El interés se centró en un principio en las *imágenes y en el video*, dando paso poco a poco al desarrollo del taller de co-creación, en el que se guió a los estudiantes a *pensar el cuerpo desde la sensación* más que desde su materialidad. A partir de un trabajo de *abstracción de lo figurativo*, se acercaron al dibujo de las nociones básicas estudiadas utilizando el espacio y sus cuerpos. Los estudiantes al comprender, fueron cada vez más precisos y muy creativos en sus respuestas, generando una manera de concebir el movimiento, dibujando partes no visibles, pero esenciales.

Este taller, de duración de cinco días, fue enriquecido en su tercer día por la aplicación del proyecto realizado en la Ohio State University, "Synchronous Objects" (2009), que sin duda parte de muchas de las preocupaciones de investigación de William Forsythe, quien ha planteado en otros proyectos, como el de IT (*Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, 1999), una reflexión muy interesante sobre el cuerpo, éste en el espacio y la expresión ligada a múltiples imaginarios y figuras gráficas creativas sobre el espacio "vacío". Los aportes de Merce Cunningham, investigador pionero, son la base fundamental de toda exploración interactiva en la relación danza y tecnología[3].

Partiendo de las nociones de Kandinsky de *Punto y línea sobre el plano* y de una serie de ejemplos de la composición estructural de la danza, las partituras musicales, la pintura una exploración experimental sobre las sensaciones desde el cuerpo, los estudiantes experimentaron el diseñar con su cuerpo y el hallazgo de respuestas muy creativas para dibujar en el espacio y en el tiempo.

3 Lifeforms fue una herramienta digital desarrollada por Cunningham a finales de los años 80.

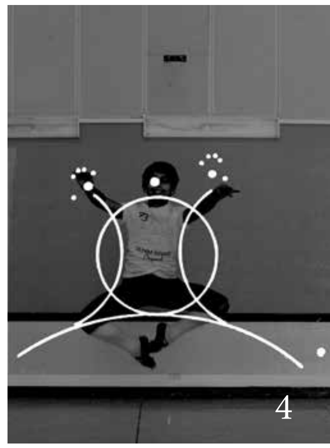




1. La Fotografía como herramienta de registro y memoria. Estudiantes de la Escuela Nacional de Ballet de Cuba de último año. Fotografía Catalina Quijano Silva. 2013

2. Captura de imagen de la visualización de una pirouette femenina utilizando el programa desarrollado por la Ohio State University y William Forsythe: VideoAbstractionTool. Fotografía Catalina Quijano Silva. 2013





3. Trabajo de abstracción del movimiento y dibujo a partir del cuerpo encontrando y puntualizando los ejes fundamentales en las nociones trabajadas. Fotografías Catalina Quijano Silva. 2013.

4. A partir del estudio de nociones, dibujos, pinturas y esquemas de Wassily Kandinsky, se invitó a los estudiantes de ballet a recrear con su cuerpo ese tipo de visualizaciones en danza. Fotografía Catalina Quijano Silva. 2013

Conclusiones

Los códigos de abstracción para la comprensión del movimiento son muy diversos y van desde el dibujo y la expresión hasta la codificación casi matemática. Sin duda, el trabajo realizado por grandes investigadores como Feuillet, Blasis, Laban, Benesh, Forsythe, Cunningham, así no sean absolutamente claros o evidentes, brinda valiosos lugares sobre la manera de ver, pensar, estudiar, leer, registrar y analizar el movimiento. Algunas herramientas son creativas y con el paso del tiempo son más y más tecnológicas, dejando siempre la duda sobre su verdadera pertinencia. Si los códigos son demasiado exclusivos y generan una cierta incertidumbre e incomprensión por sus actores directos e indirectos, ¿qué tan útiles son? A pesar de la precisión científica del movimiento, sin la comunicación efectiva prácticamente no sirve de nada. *El diseño y la interacción deben ser el puente que impulse el trabajo de co-creación con actores directos para así visualizar nuevos elementos que acerquen a la expresión y comprensión del movimiento tanto para expertos, como para quienes pueden aprender y sacar provecho de esta herramienta.*

Bibliografía

Sistemas de notación y graficación del cuerpo en movimiento

Chalet-Haas, Jacqueline. 1999-2011. *Grammaire de la notation Laban. Cinétographie Laban*. Vols. 1, 2 et 3.

Davies, Eden. 2001. *Beyond Dance. Laban's Legacy of Movement Analysis*. New York, Taylor and Francis Group.

Dell, Cecily. 1970. *A Primer for Movement Description. Using Effort-Shape and Supplementary Concepts*. New York, Dance Notation Bureau.

Hutchinson, Ann. 1974. *Labanotation. The System of Analyzing and Recording Movement*. 2nd ed. London, Oxford University Press.

Kirstein, Lincoln. 1952. *The Classic Ballet. Basic Technique and Terminology*. Gainesville (Fl.), University Press of Florida.

Mirzabekiantz, Eliane. 2005. "Notation-in-Movement. Rehearsals at the Conservatoire de Paris".

Tecnología y cuerpo

Driver, Senta. 2006. *Choreography and Dance. William Forsythe*. Abingdon, Frank Cass.

Forsythe, William. 1991. *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*. Karlrsruhe, Zentrum für Kunst und Medientechnologie.

Halprin, Anna. 2010. *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager les mouvements*. Bruxelles, Contredanse.

Sulcas, Roslyn. 2000. *William Forsythe Improvisation Technology*. Ostfildern, Hatje Cantz.

Otros

Médiathèque cnd. http://mediatheque.cnd.fr/?+-Laban-Rudolf-+.

Les Cahiers des Chorégraphes. 2013. «Présentation des documents». Avril-Juillet.

La notation chorégraphique. Outil de mémoire et de transmission. 2005. Atelier Baroque. 16 et 17 décembre. Ohio State University. http://synchronousobjects.osu.edu/.

Legados y continuidades.
Derivaciones de una danza de expresión en Argentina

Patricia Dorin[1]

Introducción

En el presente trabajo se desarrollan los aspectos relacionados con las afluencias provenientes de la danza alemana que ingresaron a Buenos Aires en la primera mitad del siglo xx, específicamente a partir de la década de 1930. Éstas provenían de la *Ausdrückstanz*, traducida del alemán como *danza de expresión*, enmarcada dentro de la corriente proveniente de Rudolf von Laban (1879-1958) y Mary Wigman (1886-1973), que en Alemania adquirió esta denominación oficial aproximadamente en la década del 20.

Teniendo en cuenta que esta corriente de danza tuvo un gran impacto en nuestro país, el propósito de realizar una genealogía de sus efectos en Argentina excede las posibilidades de este trabajo. La intención es señalar cuáles fueron las que más impacto han producido, con el objetivo de favorecer la reflexión y generar preguntas acerca del entramado simbólico que produjeron los rasgos distintivos de una corriente en la danza, cuyo paradigma estético encarnado en la *expresión,* significó en la danza local una valoración de lo expresivo como cualidad.

Antecedentes de la Ausdrückstanz en Alemania

Pueden encontrarse otros términos para su denominación: *Moderner Tanz* (danza moderna), *Freier Tanz* (danza libre), *Tanzkunst* (arte de la danza) y *Bewegungskunst* (arte del movimiento) (Dorin 2006, 24). Según Aurel von

1 Licenciada en Composición Coreográfica, iuna. Como coreógrafa y directora teatral recibió becas, premios y menciones. Su trabajo como coreógrafa de espectáculos de danza para niños se presentó en Argentina, Brasil, Singapur y España. Es prosecretaria de Extensión Cultural y Bienestar Estudiantil del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Coordinadora del Área de Danza de Programa de Cultura del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires hasta 2013, donde ha coordinado seminarios con maestros invitados extranjeros y nacionales como David Zambrano, Rebeca Hilton, Alexis Eupierre, Trisha Bauman, Gustavo Lesgart, Danny Lepkoff y Fabiana Capriotti, entre otros, y los Ciclos Puentes 1, 2 y 3, donde han participado coreógrafos como Gabriela Prado, Luis Biassotto y Silvina Grinberg, entre otros. Actualmente es docente de la cátedra Historia General de la Danza, Historia de la Danza en Argentina en IUNA y docente invitada en la materia Teoría de la Danza de la Maestría en Educación Corporal de la FAHCE-UNLP y en el seminario Reflexiones sobre la Danza Escénica en la UBA. Directora de la investigación Archivo Fumagalli-IUNA. Codirectora de Persistencias y Resistencias; gesto performático, cruce de lenguajes y referencialidad en la danza contemporánea argentina (2000-2010). Miembro del equipo de investigación iuna "Itinerarios teóricos de la danza, 2007-2009", y "Danza y pensamiento: reflexiones sobre la danza escénica en Argentina, 1910-2010" e "Identidad y sincretismo en la danza escénica en Argentina 1910-2010", que dirige la Arq. Susana Tambutti. patdorin@gmail.com

Millos[2], discípulo de Laban, que visitó Argentina en los años 40 para montar obras en el Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires, Laban prefería denominarla como *Freier Tanz* y los seguidores de Wigman preferían el nombre de *Ausdrückstanz*. Otra denominación fue *Absoluter Tanz* (danza absoluta), definida por Wigman como "[…] una danza pura y simple, sin luces, danza o vestuario que decore una idea u oculte sus carencias". El origen del término se adjudica a fuentes diversas; la primera es que fue introducido por Laban, y la segunda, que fue utilizado primero por Wigman en una performance dadá junto a Sophie Taeuber (Santos Newhall 2009, 5).

Wigman frecuentemente se refirió también a la *Neuer Künstlerischer Tanz*, o nueva danza, como la "danza de hoy", enfatizando la importancia de su desarrollo y explicitando de este modo, que la *nueva danza* respondía a una necesidad de expresión relacionada con su tiempo. Según la historiadora Susan Manning, los críticos alemanes de los años 20 aclamaron la danza de Wigman como la encarnación del espíritu de la época acuñando el término de *Absoluter Tanz* para distinguirla de los logros alcanzados por sus predecesores (Manning 1993, 15). Todas estas denominaciones fueron renombradas *danza alemana* por el Ministerio de Cultura en el Tercer Reich (Santos Newhall 2009, 5).

Más allá de las denominaciones, la *Ausdrückstanz* surgió en el furor por la *Freikörperkultur* (cultura del cuerpo libre), que se gestó a principios del siglo xx. Como lo expuso Karl Toepfer en *Imperio del éxtasis. Nudismo y movimiento en la cultura alemana del cuerpo, 1910-1935*, el redescubrimiento del cuerpo en la danza se ubicó dentro de un fenómeno cultural más amplio conocido como *Körperkultur* (cultura del cuerpo). La *Ausdrückstanz* se identificó con una cultura que definía la construcción de una identidad moderna encarnada en la fuerza liberadora del cuerpo.

En estas concepciones corporales subyacían las ideas que se manifestaron en las comunidades utópicas del momento: la ciudad jardín de Hellerau y la de Monte Verità en Ascona (Suiza) y donde respectivamente trabajaron dos de los más notables investigadores de ese momento en el campo del movimiento: Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), quien creó el método eurítmico (estudio del lenguaje musical a través del movimiento) y Rudolf von Laban, con su método de análisis y notación espacial del movimiento. Mary Wigman fue alumna de Dalcroze en Hellerau, y más tarde alumna y asistente de Laban en Monte Verità.

La búsqueda de la espiritualización de la vida y el arte que los artistas e intelectuales inspirados en la *Lebensreform* (reforma de la vida), trataban de encontrar en Monte Verità reunidos alrededor de ideas como el misticismo por la naturaleza, la adoración por el sol y la teosofía, reivindicaban la cultura alemana a partir de la interpretación del concepto *Volk*, que significaba la colectividad nacional a la que inspiraba una energía creativa en común y un sentido de la individualidad. Tales cualidades metafísicas parecían definir una entidad cultural única en el pueblo alemán. La ideología *völkisch* implicaba un retorno a la naturaleza demonizando la industrialización y la urbanización por provocar la disolución de los fundamentos rurales y campesinos de la cultura alemana. La singularidad étnica era uno de los rasgos que se incluían en esta concepción, destacando ciertos atributos de la alemanidad, tales como la sinceridad, la profundidad, la espiritualidad, considerados como específicamente alemanes (Dorin 2006, 17).

Como se puede observar, la danza en este contexto era una conexión con los impulsos del cuerpo y la fuerza vital, una fuerza que conectaba al individuo con lo universal. En este sentido, la investigación del movimiento de Laban en Monte Verità, abarcaba más que una investigación en una técnica de movimiento. Uno de los formatos surgidos a partir de las investigaciones de Laban en Monte Verità es el del *Coro de Movimiento*, a través del cual buscaba el ritmo

---

2 La danza Alemana. Video: Gisella Klein/Fred Morré. Guión: Bárbara Freisleben Realización: Ulrich Tegeder en Coproducción con Inter Nationes.Reportaje a Aurel von Milos.

originario del cuerpo individual unido al cuerpo colectivo, intentando generar una filosofía de vida y a la vez, una renovación del cuerpo.

El análisis de la atmósfera que envolvía la época, referida a la singularidad étnica, a la ideología *völkisch* y al rol que cumplieron Wigman y Laban durante los años previos al advenimiento del nazismo y durante el Tercer Reich no serán desarrolladas aquí, pero se manifestó en las coreografías colectivas, corales y de grupo.

Es indudable que la Ausdrückstanz fue una expresión de su tiempo: toma este nombre oficial en los años 20, durante el reinado Whilhelmine, alcanza su máximo desarrollo en la República de Weimar y durante parte del período del Tercer Reich, y entra en decadencia hacia el final de este período subsistiendo aun luego de la Segunda Guerra Mundial en una estrecha relación entre danza y política. La danza de expresión surgió como una fuente irracional, liberadora y reveladora de un cuerpo que irradiaba un aura de alemanidad y se fue desarrollando a mediados de siglo en una dirección tendiente a ahondar en la emotividad subjetiva y la autoidentificación.

El propósito de haber planteado hasta aquí algunos de los antecedentes de esta corriente de la danza en Alemania tiene la intención de poner en contacto al lector con algunos de los complejos rasgos que la Ausdrückstanz manifestó en su desarrollo para poder contrastar con los modos en que se produjeron los primeros fenómenos de recepción y reproducción de esta corriente en la danza en Argentina.

Ausdrückstanz en Argentina antes de los años 50

La dispersión provocada por el advenimiento del nazismo hizo que las enseñanzas de Wigman y Laban viajaran a través de sus discípulos a otros continentes como Japón, Latinoamérica y Estados Unidos. A la Argentina llegaron artistas que en algunos casos se radicaron en forma definitiva, y en otros, venían en gira a Sudamérica, exhibiendo sus obras en Buenos Aires, en visitas que tuvieron alto impacto. En los dos casos, la guerra siempre fue el telón de fondo que descansaba detrás de la llegada de estos artistas. En este apartado se nombran a los más bailarines y coreógrafos más importantes llegados en este período.

Margarita Wallmann, bailarina docente, coreógrafa y *régisseur*, había estudiado en la Escuela Imperial de la Opera de Viena, perfeccionándose en París y luego había estudiado en Dresden con Mary Wigman, siendo directora de la Escuela Wigman en Berlín en 1927 y luego en New York; entre muchos de sus trabajos se puede destacar que fue coreógrafa del film *Ana Karenina* (1935) con Greta Garbo. También en cine se destaca en Argentina la coreografía para la película *Donde mueren las palabras* (1946), de Hugo Fregonese. Fue directora del Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires de 1937 a 1946. Entre los bailarines que invitó al Ballet del Teatro Colón estuvieron Francisco Pinter y Otto Weberg, que habían estudiado en la Ópera de Viena.

Otto Weberg, nacido en esa ciudad, fue bailarín de la Ópera de Viena, formó parte de la compañía de Kurt Jooss. Según este maestro y bailarín, Wallmann le salva la vida, ya que cuando Hitler entró en Austria, fue encerrado en un campo de concentración:

> […] Todos los que estaban allí murieron en las cámaras de gas. Solamente sobrevivimos dos, un muchacho que casualmente también vino a la Argentina y que se dedicó a vender salchichas, y yo. ¿Cómo salí? Porque Margarita Wallmann, a quien yo había conocido en Viena y que entonces dirigía el Ballet del Colón, me mandó un contrato. Eso fue en 1939.

Weberg, que fue además maestro de futuras generaciones, se autoidentificó como uno de los primeros representantes de la “danza moderna” en Argentina:

> En Buenos Aires, enseguida tuve que empezar a ganar plata porque tenía que pagar los viajes de cinco personas; mis padres y mis hermanos. Empecé a reunir un conjunto de bailarines que con mucho gusto trabajaron conmigo porque en ese tiempo los sueldos del Teatro Colón eran muy pobres. Trabajamos en todos lados, teatros, cabarets. Aparte de esto empecé enseguida con el estudio de danza de la calle Florida. Por ese entonces formé mi grupo, Teatro del Ballet, donde trabajaron las primeras figuras de Buenos Aires, Tuvo mucha aceptación. Yo fui uno de los primeros que trajo a Buenos Aires la escuela de danza moderna (Isse Moyano 2006, 51).

Renate Schottelius llega a la Argentina con catorce años, emigrando de Alemania debido a su origen judío. Había ingresado al Teatro de la Ópera Municipal de Berlín a los ocho años de edad:

> Tomábamos clases de danza clásica, danza moderna y acrobacia. Clásica y moderna todos los días y acrobacia dos veces por semana. Esto en el año 29 era un milagro. Me podrán preguntar, ¿qué era la danza moderna en aquel entonces? Bueno, era lo que Wigman había inventado y enseñaba.

Según la propia Renate, sus padres estaban relacionados con muchos artistas de la época. Describe su infancia en Berlín:

> No hay que olvidarse que esos años eran muy importantes artísticamente, sobre todo en Berlín. He visto y observado a artistas como Brecht, Piscator, el director de cine Fritz Lang, todos eran conocidos de mis padres […] He visto las actuaciones de Gret Palucca, de Mary Wigman […] A Kurt Jooss no lo vi por primera vez allá sino en Buenos Aires… (Isse Moyano 2006, 21).

Cuenta que, a su arribo a la Argentina, hacia 1936, las clases que había en el Conservatorio Nacional eran de técnica clásica y que: “[…] paralelamente había dos señoras que daban gimnasia a señoras y a jóvenes. Una de ellas era Annelene Michiels de Bôhmli, que había estudiado en Alemania, en un lugar que se llamaba Hellerau, donde se hacía algo así como danza moderna, danza rítmica”.

Ida Meval, bailarina de la Ópera Municipal de Berlín, bailó en el Teatro del Pueblo presentándose como solista acompañada de piano o violín (Pellettieri 2006, 54). Fue maestra; entre sus alumnos figura Cecilia Ingenieros, perteneciente a la primera generación de bailarines argentinos de danza moderna, que antes de viajar a Estados Unidos estudió con Meval, luego del impacto que le había producido la presencia de los Ballets Jooss en Buenos Aires.

Luego de tomar clases con Otto Weberg, realiza su primera presentación en público. La primera coreografía de Ingenieros se llamó *Danza del amor ausente*. Respecto a esta obra dice Ingenieros: “[…] la titulé *Danza del amor ausente* y la realizaba con el previsible traje de terciopelo rosa viejo y un ramito de flores artificiales color violeta; lo recuerdo con una mezcla de ironía y nostalgia, porque creo que su emoción era muy sincera” (Durante y Falcoff 2008, 244).

Artistas en gira

Kurt Jooss (1901-1979)

Los Ballets Jooss llegaron por primera vez a Buenos Aires en mayo de 1940 para cumplir una temporada de tres semanas en el Teatro Odeón, de la ciudad de Buenos Aires. El variado repertorio incluía, entre otras obras, *La mesa verde* (1932), con música de Frederick Cohen; *La gran ciudad*, con música de Alexandre Tansman; *Pavana para una infanta difunta*, con música de Ravel, y *Los siete héroes* (1933), un ballet cómico basado en un cuento de los hermanos Grimm, sobre música de Henry Purcell. La repercusión de estas presentaciones fue muy grande y la compañía regresó dos meses después con las obras que habían tenido mayor éxito en el público.

Kurt Jooss, sus obras y sus bailarines arribaban a la Argentina en medio de los horrores de la Segunda Guerra Mundial. Su ya entonces célebre *La mesa verde* mostraba con una perspectiva muy nueva, tanto desde el punto de vista formal como conceptual, la temática de la guerra. Jooss fue uno de los pocos artistas alemanes de la danza que dejaron su país natal como consecuencia del avance del nazismo, continuando su actividad en Inglaterra hasta 1949.

Había conocido a Laban en un espectáculo de Mary Wigman, comenzado a estudiar con él en 1921, llegando a ser su asistente. Jooss conformó un equipo de trabajo con el pedagogo Sigurd Leeder (1902-1981) y el compositor Frederick Cohen. Partiendo de las enseñanzas de Laban y Wigman, fundó con Leeder, en 1927, en la ciudad de Essen la escuela llamada Folkwangschule, y en 1930 su propia compañía, que se transformó en la Ópera de Essen. Es con esta compañía que en 1932 gana en París con *La mesa verde* el Concurso Internacional de Coreografía que dirigía Rolf de Maré, fundador de los célebres Ballets Suédois.

Con la ascensión de Adolfo Hitler al poder, en 1933, abandona Alemania y emigra a Inglaterra hasta 1949 donde vuelve a Essen a reorganizar su escuela. Durante la Segunda Guerra Mundial los Ballets Jooss se radicaron en Chile, lo que tuvo una gran importancia en el desarrollo de la danza chilena.

Harald Kreutzberg (1902-1968)

Las primeras actuaciones de Harald Kreutzberg datan de 1947 en el Teatro Municipal y en el Teatro Politeama. Luego en 1952 nuevamente en este último y en 1954 en el Teatro Colón.

Kreutzberg había trabajado con Yvonne Georgi, otra discípula directa de Mary Wigman, convirtiéndose en dúo muy famoso en las giras por New York que realizaban en los años 30. En Buenos Aires se presentó como solista en el Teatro Corrientes de la ciudad de Buenos Aires, además habría dictado seminarios para bailarines argentinos organizados por la coreógrafa norteamericana Miriam Winslow.

Sobre estas visitas relató sus impresiones Paulina Ossona, integrante de la primera generación de la danza moderna argentina. Dijo que luego de haber sido convocada por Margarita Wallmann para integrar un grupo de cámara, había experimentado con Wallmann la danza moderna en su cuerpo. Agregó:

> […] Yo había visto los Ballets Jooss y me habían encantado, me habían maravillado. Había sentido que eso era lo que quería hacer. Pero no percibía que para lograr ese tipo de danza, que era lo que a mí me gustaba, se necesitaba otra escuela; no percibía eso. Había visto a los Sakharoff, cuyo refinamiento no había logrado evaluar realmente. También a Ida Meval en el Teatro del Pueblo, presentada por el Seminario Coreográfico que dirigían Alicia y Emilia Rabuffetti (Isse Moyano 2006, 32).

En esta serie de testimonios presentados aquí se puede reflejar que las ideas acerca de la danza moderna antes de los años 40, aparecerían muy ligadas a lo que se realizaba en Alemania, y que esta noción de la danza moderna no era

específica, sino que, aparecía como una noción global, es decir en una misma denominación se incluían elementos autodenominados expresionistas, los elementos provenientes de la *gymnastique rythmique* de Dalcroze y el trabajo que Wigman había desarrollado antes de los años 30. Por otra parte, aparece la idea de la emoción como legitimadora de una cierta autenticidad del movimiento. Según el *dictum* de Mary Wigman:

> La danza es un lenguaje vivo que habla del hombre, un mensaje artístico que se lanza al más allá de la realidad a fin de hablar, por así decirlo, en un nivel más elevado, con imágenes y alegorías, de las emociones del hombre y su necesidad de comunicar, porque el hombre es a la vez emisor e intermediario, ya que el medio de expresión es el cuerpo humano (Wigman 1966, 17).

Pensar una Ausdrückstanz en la Argentina recuerda el comienzo del sugerente título del texto de Edward Said "Manteniendo a raya a pueblos y tradiciones" al referirse a un libro de Julien Benda:

> El conocido libro de Julien Benda sobre la traición de los intelectuales da la impresión de […] que los intelectuales viven en una especie de espacio universal, no limitado ni por fronteras nacionales ni por la identidad étnica. En 1927 a Benda le resultaba claro que el hecho de interesarse por los intelectuales significaba interesarse sólo por los europeos […] (Said 1994, 41).

Basándose en un modelo corporal que encarnaba ideales de un éxtasis y unidad colectivos, el modernismo en la danza en Buenos Aires pareció fundarse sobre un paradigma donde lo emocional aparecía en primer plano. Este fundamento no se cuestionaba límites territoriales ni identidades, universalizando de esta forma el concepto expresión.

En la siguiente cita de Dora Kriner, del libro *Estudios sobre danza*, uno de los primeros escritos teóricos de danza en la Argentina, que se proponía como "*guía de gran utilidad tanto para los profesionales como para toda persona interesada en el arte de la danza*", se puede observar su opinión acerca de las cuestiones de la recepción en esos años:

> En la República Argentina, país joven, que por su incógnita en el futuro, debemos tener principalmente esperanzas, existe la parte pasiva de la creación, en cuanto al aspecto espiritual se refiere: la recepción.
>
> A esta faz de recepción concurren e influyen diversos elementos debido al extraordinario interés evidenciado en los últimos tiempos por las manifestaciones artísticas aunque todavía no se trate de las más depuradas y actuales. Dentro de ellas la danza ocupa un lugar de primer plano, su difusión se manifiesta en la enseñanza, pertenezca a la escuela clásica, moderna expresionista, acrobática, española, autóctona u oriental.
>
> Los grandes ballets que nos visitaron impresionaron profundamente y los artistas que se han radicado en Buenos Aires contribuyen a este paso inicial del conocimiento de los estilos (Kriner y García Morillo 1948, 131).

Se puede observar en esta cita la desterritoralización de las concepciones vigentes. Las ideas presentes en este texto muestran los términos en que es planteada la recepción: como un *aspecto espiritual* y como la *parte pasiva de la creación*, lo cual hace pensar en una recepción sin cuestionamientos. Al mismo tiempo, el texto define el interés por lo nuevo, señalando la difusión de las diferentes escuelas a través de la enseñanza. A diferencia de lo que sucederá en las décadas posteriores, no aparecen rasgos que demuestren una resistencia a los maestros de estas nuevas manifestaciones, ni a sus contenidos.

Hacia una danza existencial después de 1950

Dore Hoyer, nacida en Dresden en 1911, había estudiado en la Escuela de Gret Palucca (1902-1993), y en 1927, en la escuela de Dalcroze en Hellerau, en las afueras de Dresden. En 1933, Hoyer comenzó su carrera profesional como coreógrafa y como bailarina solista. Formó parte de la compañía de Mary Wigman, en el período comprendido entre 1935 y 1936. Actuó en el Deutsche Tanzbühne en 1940 y 1941 y en el Theater des Volkes, en Dresden, entre 1941 y 1943. Su escuela funcionó en Dresden en el período comprendido entre los años 1946 y 1948. Dirigió la Compañía de Ballet de la Hamburg Staatsoper entre 1949 y 1951, fracasando en su intento de transformarla en una compañía de danza moderna.

Según Isa Partsch-Bergsohn, en los años de posguerra el alto individualismo de la danza moderna que se manifestaba en bailarines solistas como Kreutzberg, Rosalía Chediek y Gret Palucca, implicó una forma que fue expulsada de Alemania. Sin embargo, fue la época más prolífica en la producción de solos de Hoyer. Dice Partsch-Bergsohn que en las danzas de Hoyer no había rasgo del romanticismo inherente a las danzas de Wigman o Kreutzberg, porque Dore Hoyer no hubiera podido escapar de la realidad política de su tiempo a través de la fantasía, a un estado de armonía, como ellos lo habían hecho. Ella fue la primera existencialista de la danza moderna, para ella la danza confrontaba la hostil realidad de la vida contemporánea (Partsch-Bergsohn 1994, 122).

Hoyer manifestaba así la decadencia de la Ausdrückstanz en abril de 1950:

> ¿Por qué el ballet clásico vuelve a festejar victorias? Francia, Rusia, Inglaterra mandan a sus conjuntos a la Alemania hambrienta de grandes ballets. Y los devotos alemanes son marionetas agradecidas. A lo largo y a lo ancho soy la única coreógrafa de danza moderna, ultramoderna (Durante, Falcoff 2008, 258).

Luego de haber recibido el premio de la crítica en 1951 por sus danzas solistas, que no se refleja en el interés del público por sus obras emprende una gira a Sudamérica, presentándose en el Teatro Colón en 1952. Interpretando sus obras *Signale*, *Madre*, *Ofelia*, *Zarabanda*, *Figuras bíblicas: Ruth, la mujer de Putifar, María Magdalena* y *La gran canción*. Cuando vuelve a Alemania escribe: "[…] la danza expresiva ha pasado de moda; el público quiere alegría, bromas, risas. Mi danza es manifestación de duelo. ¿Para qué voy a agobiar al público con mi duelo? No voy a bailar, ¡no más!" (Durante, Falcoff 2008, 260).

Se vuelve a presentar en 1953 y en 1955. En 1956 y 1957 trabaja con Harald Kreutzberg y Mary Wigman, la cual la convoca para trabajar en su versión de la Consagración de la Primavera, ella la conocía por haber sido miembro de su grupo y maestra de su escuela.

Más adelante visitó dos o tres temporadas más en Buenos Aires. Dado el impacto que produjo el encuentro con Hoyer entre los bailarines argentinos, su figura se recorta, particularmente, de la de los bailarines y coreógrafos pertenecientes al legado de la Ausdrückstanz, que habían llegado antes de los años 50 a Buenos Aires. A alguna de estas presentaciones asistió la coreógrafa Susana Zimermann:

> […] no recuerdo si era el Teatro Coliseo o el Teatro Ópera pero me acuerdo que era la segunda o tercera fila. Era la primera vez que iba a ver un espectáculo de danza moderna… Tuve una especie de shock emocional, no pude parar de llorar en toda la función y cada cosa que veía era más impacto, más impresión, más fuerte y salí preguntándome: ¿y esto existía? Eso era lo que yo siempre hubiera querido hacer… (Isse Moyano 2006, 84).

Replicando, de alguna manera, el formato de las "escuelas" en la Ausdrückstanz de los años 20 y 30, Hoyer tenía la idea de fundar una escuela en Buenos Aires con sede en la ciudad de La Plata. Finalmente en 1960 Hoyer es contratada por la Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires para dictar cursos a bailarines y a actores.

Son múltiples los relatos acerca de la experiencia con Hoyer en aquel período, por esa razón, vamos a tomar los que consideramos más importantes en este marco. Estos testimonios son, los de Estela Maris, integrante de la segunda generación de la danza moderna en Argentina, Susana Ibáñez y Óscar Araiz.



CORO DE MOVIMIENTO

CASTAGNET Delia	PAVLOVSKY Angel
RABERA Marta	GATTI, Francisco
GUALLART Alicia	ALVAREZ Luis
WALRATH Susana	TULIAN Aldo
LEBAN Sofía	BURCATT Nerio
MORALES Silvia	ZUALET Eliseo
SCHIKENDANTZ Lili	DARIO Carlos
ZEITIN Martra	RAPINO Manfredo
POLO Alida	VALEIRAS Horacio
HERRERA Kuki	GERMAN Luis
DIONISIO Marta	SPENA Ramón
PERONCINI Leda	SIERRA SAENZ Horacio
MAZZONI Biviana	DIONISIO Hugo Rubén
VILLA MONTE Hebe	GONZALEZ GARAYCOCHEA Max
LANTERI Martha	
ALOI Graciela	
BOUNIRCHON Lia	

ARGUMENTO

PROLOGO

Nace la Idea.

El Creador entrega su Idea a la discusión pública.

ESCENA I: EL DEBATE

Los buenos ciudadanos elevan su protesta contra la desnudez de la Idea.

Presa de la indignación, la cubren con la indumentaria de una mujer de la ciudad Llena de terror, la Idea se da a la fuga y es, casi despedazada. Intervienen los policías para cubrirla de una simple camisa.

ESCENA II: LA CALLE

Decepcionada por el fracaso, la Idea va en busca de su creador. Lo encuentra delante de un bar y se le da a conocer despojándose de su camisa. Llega la policía, arresta al creador y se lo lleva.

ESCENA III: LA CARCEL

El Creador es sentenciado a muerte por la justicia. Honda demostración de pesar por parte de los buenos ciudadanos. Simbólicamente, la Idea es conducida al sepulcro.

ESCENA IV: TRANSEUNTES

Mas la Idea, en realidad, permanece despistada bajo el ropaje de una mujer campesina, entre los buenos ciudadanos y procura, repetidamente, obtener su aprobación, levantándose el vestido que la cubre. Pero los buenos ciudadanos son ciegos para la verdad desnuda, y la dejan sola en la calle. Unicamente un viejo sabio reconoce en ella la Idea innovadora, más sólo para incorporarla en su archivo. La Idea huye nuevamente, perseguida de los buenos ciudadanos. Logra ponerse a salvo en una imprenta, con el propósito de darse a publicidad por medio de libros y revistas.

ESCENA V: EL MARTIRIO

Los ciudadanos protestan, también, contra la verdad impresa. Con bestial alegría danza la plebe en torno de la hoguera en la cual ha de ser inmolada la Idea; pero ésta asciende de las llamas como símbolo de la verdad indestructible.

EPILOGO

La Idea vive.

Visto el total fracaso de la primera, el Creador ha dado a su Idea una segunda forma, entregándola al público con la misma esperanza que antes a la otra. Mas conserva para sí la primera, luego de su triste retorno a él, a modo de una preciosa reliquia.

DORE HOYER

Dore Hoyer, nacida en Dresden (Alemania), comenzó su formación dancística a la edad de 16 años en su ciudad natal. Rindió su examen de pedagogía de la danza luego de un ciclo de aprendizaje de dos años (sistema Hellerau-Luxenburg) y siguió estudiando danza contemporánea durante un año en la Escuela Palucca, de Dresden. Poco después fue contratada como bailarina solista por el Teatro Municipal Plauen, en Vogtland. En el centro de su primer programa de solista que ofreciera en la ciudad de Dresden antes de la segunda guerra mundial, figura un GRITO musical, tremendo presentimiento de los acontecimientos de un futuro no lejano. Baila ROSTROS y MASCARAS, que recuerdan esculturas de Barlach y que contenían una verdad tan sólo demostrada por esos acontecimientos posteriores. En los ciclos AMPLITUD DE CAMPO y ESTRECHEZ DE CIUDAD, muestra los días de trabajo y de descanso y fiesta de la gente sencilla, mientras que en los retratos de JEANNE D'ARC, OFELIA y las mujeres bíblicas RUTH y LA MUJER PUTIFAR muestra a las elegidas, elevando siempre lo característico al plano de lo general y universalmente válido.

En el año 1945, Dore Hoyer se dedica en la ciudad de Dresden a la formación de un grupo de danza con el cual recorre las principales ciudades de Alemania, obteniendo un clamoroso éxito. En invierno 1947/48 nace su famoso ciclo "EL GRAN CANTO", para el cual escribiera la música su acompañante de largos años, Dimitri Wiatowitsch.

Programa de Mano del Teatro Argentino de La Plata - gentileza archivo Susana Ibáñez. Reproducción fotográfica Elías Mekler.

Estela Maris fue una de las fundadoras del grupo Septeto de Danza, desprendido de la Compañía de Ana Itelman. Septeto de Danza se presentaba, entre otros espacios, en carpas al aire libre que estaban auspiciadas por la Municipalidad de Buenos Aires, donde durante la semana se realizaban diferentes espectáculos y los lunes quedaban reservados para la danza. Además se presentaban en Canal Siete, en un programa que se llamaba Noches de Ballet, donde los programas

de “clásico” estaban a cargo de José Neglia y Esmeralda Agoglia; y la de “danza moderna” estaba cubierta por este grupo. Los coreógrafos eran Martha Jaramillo, Renate Schottelius, Noemí Fredes y Martha Jaramillo, entre otros. Formaron parte de Septeto de Danza: Martha Jaramillo, Noemí Fredes, Héctor Estévez, Lía Labaronne, Susana Ibáñez, Óscar Araiz, entre otros.

Cuenta Estela Maris, lo que produjo en el grupo la llegada de Hoyer:

> […] algunos tomaban clases más que otros, yo por ejemplo tomaba pocas clases porque ya en ese momento era profesora de la Escuela Nacional de Danzas, en la Facultad de Derecho en el Departamento de Deportes, además dictaba clases en el Instituto de Arte Moderno para actores.
>
> Por lo tanto tenía una vida muy complicada, sólo podía ir dos veces por semana. Por fin, Dore seleccionó a la gente para formar un grupo. Ahí prácticamente destruyó el Septeto […] Se fue un grupo de bailarines bastante importante y nosotros quedamos prácticamente desmembrados. Teníamos que empezar todo de nuevo, con nueva gente. En ese momento no había mucho interés, el mayor interés estaba en Dore Hoyer. Cuando con Héctor le fuimos a decir que nosotros sí queríamos estar con ella, pero que íbamos a seguir con el Septeto, nos contestó que no se podía servir a dos amos. Le contesté que el Septeto era yo y no un amo. No nos pudimos entender y entonces ni Héctor ni yo participamos de esa compañía que ella formó (Isse Moyano 2006, 67).

Óscar Araiz, que tenía 18 años en esa época, relata:

> Dore hizo la convocatoria para tomar a la gente, me presenté y me aceptó. Pero para poder empezar a trabajar con ella, tenía que renunciar a mi trabajo, ya que después de haber hecho toda la escuela y de mucho esfuerzo, acababa de entrar como bailarín a la Compañía del Argentino. Pero no lo dudé, renuncié y estuve un año muerto de hambre, pero trabajando con Dore.
>
> Yo no había visto sus recitales solistas pero sabía muy bien de quién se trataba. Asimismo conocerla y quedar fascinado era para muchos algo simultáneo. En realidad yo no estaba renunciando a mi trabajo, estaba renunciando a un sueldo. Esa era su condición: exclusividad total. Dore no compartía a nadie con nada. Eso produjo bastantes dilemas y conflictos. Exigía una entrega absoluta a jornada completa. El trabajo era muy fuerte, muy fuerte. Pero así comprendí desde dónde fluía su propia intensidad (Isse Moyano 2006, 109).

Por lo tanto se puede señalar que a la llegada de Hoyer, ya existía una segunda generación de bailarines que habían desarrollado compañías y grupos independientes, canales de difusión, críticos y espacios donde se programaba danza. Este *campo*, según la concepción de Bourdieu, era un espacio de juego históricamente constituido, con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias, ya no era incipiente sino que contaba con todos los elementos para conformarse como tal.

Dice Susana Ibáñez:

> […] estando en ese período [se refiere a cuando ella daba clases en el estudio de Estela Maris y era alumna de Ana Itelman] llega el año 60 con Dore Hoyer que ya había venido varias veces a bailar con la proposición, por parte del Teatro Argentino de La Plata, de crear un grupo para hacer algunas funciones, con un año de trabajo, esto en invierno, fue un invierno terriblemente crudo, con clases

> tres veces por semana en La Plata donde viajábamos todos… De ese grupo se iba a seleccionar quién quedaba con un período de prueba de tres meses, y después de ese período tuvimos unas pequeñas vacaciones en el mes de diciembre y en enero empezamos a trabajar en el montaje de las obras. De ese grupo quedó gente que yo no conocía porque había un grupo por la tarde y uno por la noche que era para actores y profesores de Educación Física para todo lo que iba a ser después el gran Coro de Movimiento… (Dorin 2010).

Según Óscar Araiz:

> […] su llegada fue un gran impacto para el mundo de la danza contemporánea, Venían a tomar sus clases desde la capital o el interior. Estuvo un año formando lo que después fueron dos grupos, uno de solistas y otro mayor que ella llamó Coro de Movimiento, indudablemente derivados de los coros de Mary Wigman[3].

Este grupo al que se refieren Maris, Ibáñez y Araiz quedó conformado por los bailarines Angó Domenech, Ana Cremaschi, Iris Scaccheri, Susana Ibáñez, Óscar Araiz, Lía Jelín, Martha Jaramillo y Noemí Fredes. Figura en los programas de mano como Grupo de Danzas Modernas del Teatro Argentino de La Plata. Algunos personajes estaban interpretados por los actores: Pablo Herrera, Norman Briski, Ángel Pavlovsky, Luis Álvarez y Aldo Tulián. Estos también integraban por momentos el Coro de Movimiento junto a otro grupo de actores y bailarines. En los cursos participaron además Doris Petroni y Susana Zimermann, entre muchos otros.

Estas obras a las que se refiere Ibáñez son *La idea* y *Preludios y fugas de Bach*. Luego de un año de trabajo, fueron estrenadas en el Teatro Argentino de La Plata, realizando una función en el Teatro Colón de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires en mayo de 1961.

En el programa del Teatro Colón, el espectáculo fue presentado como Dore Hoyer y el Conjunto de Danzas Modernas. En este programa se explica que por iniciativa del director de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires se concretó la contratación de la bailarina y coreógrafa alemana Dore Hoyer para formar un conjunto de danzas modernas. Dice en el programa: dicha iniciativa prosperó encargándose al Teatro Argentino de La Plata la organización del conjunto y su preparación[4]. Por otra parte, la biografía que figura en el programa daba cuenta que Hoyer estaba en plena actividad, nombrando las actuaciones de Hoyer con Harald Kreutzberg y Mary Wigman, entre otras.

En cuanto a la recepción de la obra por parte del público, dice Susana Ibáñez:

> […] La recepción de la obra fue muy buena. Es que a Dore Hoyer la siguieron durante años acá, venía a Buenos Aires y se llenaba el Teatro Argentino de La Plata, llenaba el Colón, llenaba el Ópera, fue como un fenómeno, una danza absolutamente nueva para la gente, sostenida por una sola persona que tenía la capacidad de transformarse permanentemente. […]

Por lo tanto, en cuanto a la estructura de las obras, podemos decir que el Coro de Movimiento de *La idea* remite al Coro de Movimiento de las danzas corales de Wigman, pero habría que determinar, dado que este formato sufrió modificaciones a partir de los años 20, que es de cuando datan sus primeras obras para solista y grupo.

---

3 (Isse Moyano, 2006, 108).

4 Programa de mano, archivo de Susana Ibáñez.

Más tarde Wigman, en su libro *El lenguaje de la danza*, describiría acerca del Coro de Movimiento en la obra *Das Totenmal*, obra coral basada en el poema y partitura del compositor Albert Talhof, estrenada en 1930.

> No había más que un paso de la danza de grupo a la danza coral. Pero este paso era determinante y debía darlo. Ya no se trata de un juego de fuerzas, aliadas o antagónicas, fuerzas que tejen el material diverso de la danza de grupo en un discurso personal. Aquí el elemento potencial del conflicto ya no tiene que resolverse en el seno del mismo grupo. De lo que se trata es de la *unificación de un grupo de seres humanos en un solo cuerpo en movimiento*, que represente el pasado y el presente al mismo tiempo y se dirija a un fin común con el consentimiento de todos, según un punto de vista único; la división de acciones separadas ya no es posible, pero suscita, *mediante la participación colectiva en activo, la intromisión en el destino colectivo que se juega*; o más bien, en la contemplación, un apoyo sobre este conflicto para integrarlo en lo vivido y lo conocido.
>
> […] De la misma forma que una creación coral exige un antagonista, que esté materializado o bien identificado por el mismo tema, en la mayoría de los casos *se necesita un dirigente elegido por el coro*, el portavoz responsable quien con el apoyo de todo el coro hace avanzar la idea temática y la lleva a su cometido final (Wigman 1966, 85).

Esta idea de coro refiere a la idea de masificación e identificación con un líder. Según Susan Manning:

> […] alrededor de 1930, su carrera coreográfica entró en un período de crisis y transición, y una vez que, en 1933, el Nacional Socialismo llegó al poder, su modernismo se transformó, sutilmente, bajo el poder de la estética fascista, las danzas creadas bajo el Tercer Reich no sólo apoyaron el nuevo orden sino que, constantemente, evocaron y revisaron las dimensiones feministas y nacionalistas de sus obras producidas durante el período de Weimar. Irónica y cuidadosamente, estas dimensiones desaparecieron en sus danzas posteriores a la guerra. Las danzas creadas después de 1945 intentaron recuperar el tono modernista de sus creaciones anteriores a 1933 (Manning 2006, 3).

Por lo tanto, esto implica que el Coro de Movimiento, como procedimiento, llegó en forma de una importación, más allá de que luego esta forma fuera absorbida como novedad, para luego de diversos procesos, terminar en una asimilación y resimbolización. Para llevar esto a cabo se desarrollaron mecanismos de intercambio, implantación, transculturación, procesos de hibridación que, como los define Néstor García Canclini, son procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras objetos y prácticas (Canclini 2008, 14).

De aquí puede desprenderse que en la ciudad de Buenos Aires y en La Plata había un espacio cultural receptivo de esta propuesta, teniendo en cuenta que estas obras se estrenaron en los teatros oficiales más importantes, representantes de la alta cultura y como parte de una política cultural oficial.

Por otra parte, si el proyecto implicaba la selección de bailarines de un grupo, podemos pensar que se percibía a este campo como fértil para llevar a cabo el proyecto de contar con bailarines que tuvieran un mínimo de vocabulario común para aprehender un cierto código. Es decir, la implantación se dio en un campo cultural previo, donde los artistas comenzaban a acudir a sus propios intereses, sin dejar de responder a una legitimación estética exterior. Este campo, de alguna manera ya había comenzado a ser fértil por lo menos dos décadas atrás aproximadamente, en el momento en el que se dio un desarrollo continuo de la danza moderna en la Argentina.

Según Óscar Araiz:

> En el Coro de Movimiento había muchísimos actores, porque Dore trabajaba no necesariamente con bailarines profesionales, sino que trabajaba el movimiento orgánicamente, desde su teatralidad. Pero eso se acabó rápido. Ella se cansó de Argentina y de los argentinos y se fue. Sólo duró un poco más de un año. Hicimos un solo y único programa en el Teatro Argentino y en el Teatro Colón.

Dore Hoyer se suicida en Berlín en 1967. Para estos bailarines esta experiencia y el alejamiento de Argentina de Hoyer significaron una bisagra en su carrera artística.

El caso de Susana Ibáñez es sumamente singular, ya que con una carrera desarrollada en Buenos Aires durante más de veinticinco años, como bailarina y coreógrafa, en 1987, cuando ya había dejado de bailar y se desempeñaba como asistente coreográfica del Ballet del Teatro San Martín, es convocada por el coreógrafo Johann Kresnik (1939) para integrar su compañía en Heidelberg, Alemania. Allí trabaja con él en su compañía, y también en Bremen y Berlín. En 2002 regresa definitivamente a Buenos Aires.

Dice Susana Ibáñez de los primeros tiempos con Kresnik:

> […] era cómico, porque a veces Kresnik quería sacar en sus obras la línea de danza perdida en la historia que él había conocido cuando era muy jovencito, así que medio de costado, sí admiraba y conoció a Dore Hoyer, entonces de pronto él me pedía que hiciera cosas como la maestra de Dore, de quien no puedo recordar su nombre, entonces yo le respondía que no conocía nada de esa maestra. […] Sobre todo yo pienso siempre que con Hans el contacto que hubo fue entre su expresionismo y mi grotesco, supongo que la cosa española, lo grotesco que podía pasar a lo expresionista, creo que eso fue una unión y un entendimiento que además estaba porque había yo transitado con Renate, y había vivido muchas cosas por ese lado y creo que ese fue el entendimiento y lo que él no podía rescatar en otros bailarines, algo de lo alemán, eso que se había perdido […].

Este relato personal abre varios elementos de análisis, en primer lugar, las ideas sobre lo alemán, lo americano, lo español, más allá del universalismo y esencialismo que conllevan, hacen parecer que hubiere una cantidad de características tácitas comunes a cada una de esas denominaciones, sugiriéndose con cada una de ellas no sólo una cultura específica sino una actitud mental específica (Said 1996, 45).

Dice Susana Ibáñez:

> Siempre digo que a Hans le dio la locura de invitarme a su Compañía a partir de que supo que yo había estado con Dore Hoyer, nunca lo hablamos pero tengo la impresión de que para él fue como una garantía y tratar de rescatar desde mí algo que él, que era un bailarín clásico, admiraba en Dore Hoyer, porque él sabía de la escuela, de todo lo perdido que él podía rescatar (2000, 246).

Teniendo en cuenta que Ibáñez, como innumerables artistas, se ha traslado de un territorio a otro buscando nuevas posibilidades e intercambios, se abre una perspectiva, donde el intercambio se produce de manera inversa basándose en los mismos materiales que habían llegado a Argentina en los años 50, que esta vez llegan a Heidelberg, como la recuperación de un legado perdido. Como dice Aníbal Quijano, la modernidad y la racionalidad fueron imaginadas como experiencias y productos exclusivamente europeos.

A partir de este ejemplo pueden observarse aspectos paradójicos referidos a una danza de expresión, que se desarrolló a través de procesos de trasplantación, de transferencias en unos cuerpos que finalmente fueron receptores y a la vez productores de tradiciones, cuerpos convertidos en mediadores de hibridaciones y producciones simbólicas.

Bibliografía

Canclini, Néstor. 2008. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. 1ª ed., 4ª reimp. Buenos Aires, Paidós.

Dorin, Patricia. 2005. "Cuerpo, gesto y expresión en la Ausdrückstanz de Mary Wigman". Tesis de grado. Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional de Arte (iuna) / Departamento de Artes del Movimiento (dam).

———. 2010. "Reflexiones de una danza escénica en Argentina". Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional de Arte (iuna).

Durante, Beatriz (coord.). 2008. *Historia General de la Danza en la Argentina*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Falcoff , Laura (2008). "La danza moderna y contemporánea" en Durante, Beatriz (coord.). *Historia General de la Danza en la Argentina.* Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Green, Martin. 1986. *Mountain of Truth. The Counterculture Begins. Ascona, 1900-1920*. Hanover / London, University Press of New England.

Isse Moyano, Marcelo. 2006. *La Danza Moderna Argentina cuenta su historia*. Buenos Aires, Artes al Sur.

Klein, Gisella y Fred Morré. *La Danza Alemana* (video). Reportaje a Aurel von Miloš. Guión: Bárbara Freisleben, realización: Ulrich Tegeder, en coproducción con Inter Nationes.

Kriner, Dora y Roberto García Morillo. 1948. *Estudios sobre danza*. Buenos Aires, Centurión.

Manning, Susan A. 2006. *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. University of Minnesota Press.

Partsch-Bergsohn, Isa. 1994. *Modern Dance in Germany and the United States. Cross Cruises and Influences*. Harwood Academic Publishers.

Quijano, Aníbal. 2000. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En: Edgardo Lander (comp.). *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso).

Said, W. Edward. 1996. *Representaciones del intelectual*. Buenos Aires, Paidós.

Santos Newhall, Mary Anne. 2009. *Mary Wigman*. New York, Routledge.

Tambutti, Susana. 2013. Material de Cátedra de Historia de la Danza en Argentina. Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional de Arte (iuna).

———. 2013. Material de Cátedra de Historia General de la Danza. Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional de Arte (iuna).

Wigman, Mary. 2002. *El lenguaje de la danza*. Barcelona, Aguazul.

Simposio
Modos y métodos de investigación

Coordinador: José Luis Tahua Garcés

Entre la teoría y el método. Reflexiones a propósito de la investigación en danza

Claudia Angélica Gamba P.[1]

A modo introductorio

En el proceso de una búsqueda personal, de integrar mi formación como historiadora y mi práctica e inquietud constante frente a la danza, hace algunos años me embarqué en un proceso investigativo sobre los modos y las formas del quehacer investigativo, en este caso concreto, sobre historia y memoria de y en la danza. Un proceso que aún me lleva a interrogarme, explorar, replantearme e indagar constantemente por los métodos y procesos mediante los cuales aprehender la investigación dancística.

En esta búsqueda, en pro de una mirada interdisciplinar, desde los métodos de la investigación histórica y las formas de hacer de la danza se buscó tejer un primer momento de mi indagación, donde se promovió establecer lazos entre la exploración documental de fuentes históricas y la interpretación del movimiento de esos hallazgos, y que además me permitió investigar en una primera apuesta por un lenguaje común y apto para presentar los resultados de investigación en danza que no desmintieran del proceso de investigación corporal asociado, búsqueda que aun en términos generales presenta toda una complejidad.

Dicha etapa se consolidó en una exposición artística durante todo el año 2011 sobre historia de la danza, que buscaba hablar del rastro desde el documento y del movimiento en términos históricos pero también de las fuentes de estas huellas, que evocara la creación pero también conectara con los referentes y contextos históricos de estos procesos[2].

---

1 Historiadora egresada de la Universidad Nacional de Colombia, candidata a magíster en Estudios Culturales. Investigadora en las áreas de historia, memoria y prácticas corporales e inclusión educativa, ha participado en proyectos de investigación-creación y proyectos interdisciplinares de investigación. En su formación como bailarina e intérprete, ha participado en diversos festivales de danza contemporánea y folclórica a nivel distrital y nacional, becas de creación, jornadas de performance y residencias artísticas. Participó en procesos de investigación de la modalidad de danza experimental que mezcla elementos de la danza contemporánea y la danza tradicional. Promovió y dirigió el semillero de investigación: en-cuerpo y memoria. Coordinó y organizó la exposición artística: "Histori-ando" un recorrido a través de la música y la danza en el siglo xix, expuesta durante el año 2011 en el claustro de San Agustín, y fue ganadora del concurso Historia Hoy, aprendiendo con el bicentenario de la Independencia 2010, con su investigación sobre prácticas corporales y transiciones de la danza durante el período de Independencia. Trabajó en colaboración con la Corporación Inclusive Movimiento con su investigación sobre corporalidades diversas, para la organización del primer encuentro: Cuerpo arte e Inclusión, y actualmente adelanta una investigación sobre danza y representación social de la discapacidad.

2 Para más información sobre este proceso: http://www.agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/inauguran-exposicion-sobre-musica-del-siglo-xix.html.

Así, en esta vía, pude reconocer investigaciones locales que han indagado en esta vía buscando construir métodos para la investigación en danza. Sin embargo, estos esfuerzos son un camino que hay que repensar y construir constantemente para establecer unos modos de hacer y de investigar indicados para la danza, resaltando el lugar de lo sensible y lo perceptivo desde la investigación corporal, como una fuente válida para la construcción del conocimiento.

Desde esta búsqueda, la pregunta por la investigación en y para la danza me es constante, teniendo presente que como tal, el hecho dancístico presenta dificultades para ser aprehendido y analizado *in situ* y aun más, que en investigación sobre la danza, la experiencia corporal y la forma de sistematizarla o referirla deben ser un insumo fundamental. “De la danza poco puede explotarse porque poco queda de ella después que ha sucedido. Como objeto de estudio esta disciplina presenta problemas peculiares. Una danza vive como tal una sola vez […] Una danza no se muestra con facilidad al investigador. Predecir su trascendencia es su labor ardua” (Islas 1995, 10).

Frente a este propósito, quisiera entonces, exponer de manera breve algunas cuestiones y reflexiones en torno a la metodología, en un proceso sobre la investigación interdisciplinar en danza, su relación con el desarrollo de nuevos enfoques teóricos y exponer algunas herramientas exploradas en el proceso de la investigación propia, precisamente sobre cómo rescatar lo perceptivo, lo sensible en la indagación corporal y ponerlo en el centro del análisis.

La búsqueda del lugar de la experiencia corporal

Entonces, en términos epistemológicos de construcción de conocimiento, uno de varios desafíos de una apuesta transdisciplinaria[3] que busca ir más allá de los límites establecidos desde y por las disciplinas, es reconocer y plantearse frente al hecho de que en nuestra educación y formación, en términos generales, se nos han enseñado los modos imperantes de reconocer y de construir el conocimiento en las tradiciones verbal y letrada, y que aun en mi caso específico, a pesar de propiciar mi formación y apropiación de la danza, el tránsito de desjerarquizar las formas tradicionales del aprendizaje ha sido un proceso complejo, aunque muy enriquecedor. Como señala Hilda Islas:

> Una gran parte de los problemas de la danza, tanto en términos prácticos como en el terreno de la investigación, tiene que ver con la ubicación que se le da a la dimensión corporal en la estrategia de las sociedades contemporáneas. De tal forma que para plantear teóricamente el carácter fugaz de la actividad dancística hay que pasar por el cuestionamiento profundo de los métodos de conocimiento y de jerarquización de los valores culturales del Occidente moderno (Islas 1995, 11).

En la actualidad nos enfrentamos al problema de siglos de hegemonía cultural que evoca Islas. En muchos sentidos, aún somos hijos de una tradición heredada de la modernidad y del paradigma cartesiano basado en la razón, donde la mente y el cuerpo se conciben como dos entes separados. Ya muchos y variados autores han insistido en las implicaciones más allá de lo evidente de esta forma de comprender el mundo y dividir la comprensión del individuo, una estructura de pensamiento que en sus formas renovadas ha llevado a reelaborar más dicotomías en la construcción del conocimiento, que no sólo se expresan en la división de los campos disciplinares de las ciencias, sino que marcan

3 Adoptando el concepto de transdisciplina de Suely Rolnik, que aborda la apuesta transdiciplinar involucrando la importancia de la experiencia sensorial, “modalidad que lleva a la persona a ceder seguridades por incertidumbres, a arriesgar razones por azares, a exponer el cuerpo en la verosimilitud precaria de la sensación” (Rolnik 1989).

las distinciones y oposiciones en otros espacios sociales, y sirven además para distinguir o evaluar desde la ciencia el "conocimiento legítimo".

En este sentido, la pregunta por, y el lugar de, *la experiencia corporal* (lo que pasa por el cuerpo, lo que comprendemos sólo a través del movimiento, de la sensorialidad), como forma de conocer se ha invisibilizado y aislado de estos procesos de producción de conocimiento, donde el desarrollo del concepto de los cuerpos dóciles de Foucault (1993) tiene lugar, se materializa y toma forma en el modelo de una escuela que constantemente obvia la corporalidad como campo de conocimiento y niega la experiencia corporal. Se elabora un cuerpo disciplinado, adiestrado. Expresiones como "no te muevas", "quédate quieto", están inscritas en nuestras memorias: aprendemos quietos, sentados en un pupitre.

Así se reelaboran y reproducen más dicotomías fundadoras de sentido, adicionales a la tradicional oposición-separación mente-cuerpo, donde se opone la esfera de lo perceptivo, sensorial y corporal a las formas legítimas de construir o estructurar el pensamiento: pensar a sentir, conocimiento a experiencia, concentración a movimiento, lo que Edgardo Lander (Lander 2000) denomina la colonialidad del saber, que nos ha reforzado una hegemonía cultural donde no se validan otras formas de saberes y otras formas de conocer.

En ese contexto, de reconocimiento de las ausencias y retos para la investigación en danza, se inicia una indagación en la cuestión metodológica que ineludiblemente establece cruces en la pregunta por la teoría. ¿Cómo buscar o construir una metodología de investigación en la danza que reconozca el lugar de la experiencia? Para ello me parece fundamental llamar la atención sobre el hecho de que, en un proceso de construcción de unos modos de investigar más amplios que los enseñados convencionalmente, dentro de la pregunta por el *cómo* debe estar presente el *qué* y el *por qué,* factores entretejidos que nos interpelan tanto en la creación como en la investigación.

En estos cruces, en la exploración y búsqueda de nuevos referentes y enfoques teóricos que atraviesan precisamente el *cómo,* ha sido muy importante reconocer y hallarme con nuestros avances a nivel latinoamericano (pero también en otras latitudes) por renovar y enriquecer las preguntas y métodos investigativos tanto en el campo de la danza (que son muy recientes) como en general en las ciencias sociales y sobre todo las investigaciones interdisciplinares. Así por ejemplo, en términos teóricos, desde el desarrollo del pensamiento crítico decolonial producido en América Latina, se han realizado importantes avances para la construcción de un pensamiento propio, este enfoque nos ha brindado un marco para reflexionar acerca del sentido de pensar desde la especificidad histórica y política de nuestras sociedades y, como diría uno de sus exponentes en Latinoamérica, Boaventura de Sousa, conocer desde el sur.

Como lo señala Walter Mignolo (Gómez y Mignolo 2010), la decolonialidad es vista como una opción para habitar, que ha sido elaborada con el esfuerzo de varias décadas y distintas tradiciones, que busca desbordar los paradigmas de las múltiples relaciones raciales, de género, y epistémicas. Igualmente, Mignolo expone el hecho de que Occidente ha construido sus paradigmas modernos privilegiando un sentido, el de la vista, que ha delimitado en gran medida los discursos y reflexiones sobre representación y denotación que abordan esos otros sentires y sensaciones con respecto al mundo que se habita (por ejemplo el conocer desde el cuerpo en movimiento), por eso habla de la necesidad de "descolonizar la estética para liberar la *aísthesis*" (este último término hace referencia en mayor medida a la comprensión y la sensación).

En el proceso investigativo me he propuesto indagar, precisamente en modos que no sólo partan de esos otros sentidos, sino que busquen el conocer y reconocer a través de ellos, y en este caso las posibilidades inmensas que nos brinda la danza y las reflexiones desde los procesos de incorporación para ello. Buscando ver en lo cambiante, diverso, en la experiencia sensible, una posibilidad y un reto para la investigación más que una dificultad u obstáculo.

Teniendo en cuenta que la práctica de algunas modalidades de danza y sus posibilidades de interacción desde el cuerpo en movimiento, de sus formas de relación, son un medio que propicia entre otros factores, el encuentro, el contacto y el diálogo con el otro, un reconocimiento y puede promover transformaciones en nuestra forma convencional de concebir y comprender la corporalidad. Así, poder desde allí, desde la práctica y no al revés, establecer y reconocer las mejores estrategias metodológicas en la investigación.

Algunos referentes de nuevas búsquedas teóricas

En términos generales podemos decir que poca (y reciente) es la tradición investigativa que existe sobre danza, en procesos interdisciplinares o que busquen ir más allá de la descripción o de estudios comparativos. Sin embargo, para reflexionar sobre la cuestión teórica y metodológica, es fundamental reconocer los antecedentes y procesos históricos de búsquedas investigativas con nuevos horizontes, distintos puntos de referencia y enunciación.

Los procesos culturales que se desarrollan a partir de los años 60 y 70 en diferentes latitudes, dan origen no sólo a técnicas distintas y con nuevas búsquedas en la danza, sino que agudizan debates epistemológicos en las ciencias humanas, sociales y en las prácticas artísticas, en varias corrientes, las preguntas por las nuevas posibilidades de la comprensión y del conocimiento entran en vigencia.

Es aquí donde cobran vital importancia para fines de esta indagación, como marcos de referencia, en cuanto al diálogo que buscan establecer y la propuesta investigativa, los estudios, de lo que se denomina la "nueva ola" de estudios en danza que se inicia a mediados de los años 80 en Estados Unidos, y la tendencia de la antropología del cuerpo gestada en Latinoamérica.

Los primeros estudios resaltan como factor fundamental la posibilidad de repensar las categorías de representación en y a través de la danza y rescatar el lugar de ésta como práctica social. Para ello, me parece fundamental rescatar lo que señala Carlos Pérez Soto sobre el hecho de que la danza históricamente ha sido una práctica social por excelencia, antes de su instauración moderna "al rango de práctica artística", que nos hace proyectar nuestros usos actuales sobre los pueblos del pasado:

> La danza sirvió como medio educativo y congregador, sirvió para formar y reforzar lazos sociales, para invocar el favor de los dioses o, al revés, para mantener las disciplinas laborales que requiere la esclavitud y la servidumbre invocando ante ellas la autoridad de los dioses, cuyos deseos suelen ser curiosamente similares a los de las clases dominantes (Pérez 2008, 30).

Es importante mencionar que estas propuestas investigativas o de giro en el enfoque, no han sido generalizadas y que estos trabajos no corresponden a una corriente hegemónica de narrar y escudriñar la danza. En una entrevista que tuvo lugar durante el segundo semestre de 2011, tuve la oportunidad de conversar con Hilda Islas y de confirmar que su libro *Tecnologías corporales. Danza, cuerpo e historia*, de 1995, fue un primer intento por romper ese silencio en el que ella percibía la danza. Islas señalaba asimismo la hostilidad con la que al principio fue recibida en el medio de la danza, esta idea de escribir y cuestionar ciertos paradigmas, y que habrían de pasar varios años para que se tomara como una referencia, principalmente en México. Sin embargo, este texto es ahora muy significativo, porque es uno de los primeros intentos latinoamericanos, por reflexionar de manera amplia sobre la concepción del cuerpo en la danza, más allá de una noción técnica y coreográfica, buscando trastocar "una experiencia corporal muda" y un discurso sobre el cuerpo, alejado de la realidad del movimiento.

En cuanto a los estudios sobre antropología del cuerpo y entre ellos su relación con la danza, si bien comienzan a tomar fuerza hacia los años 70, como lo señala Silvia Citro (2010), en algunos países de Latinoamérica, recién en la década de los años 90 comienzan a verse trabajos en esta vía, que han permitido e incidido en la importancia de considerar y ocuparse de la construcción cultural de las corporalidades y su valoración en la vida sociocultural. Si bien en Argentina estos procesos de reflexión desde la antropología se han buscado instalar, recién en el año 2012, se realizó la publicación de una compilación concreta sobre investigación con y sobre algunos temas en danza, *Cuerpos en movimiento*, de Silvia Citro y Patricia Aschieri.

Por otro lado, de la denominada nueva ola de estudios en danza en los Estados Unidos, Jane Desmond, una de las representantes e investigadoras más importantes de esta búsqueda, cuestionó las formas tradicionales de la crítica en este campo en su texto "Embodying Difference. Issues in Dance and Cultural Studies" (1997). Allí señala cómo estas nuevas propuestas buscan emplear la teoría crítica para producir análisis más profundos, menos enfocados a hablar solamente desde el enfoque técnico o del estudio de coreografías, y más hacia la perspectiva de contemplar la danza como una práctica social que, en modalidades particulares como por ejemplo la danza contemporánea, puede promover la posibilidad no sólo de repensar sino de interpretar mediante el movimiento, la forma convencional de entender los lugares de producción de estereotipos de belleza, enunciación, identidad y representación. Igualmente, esta corriente afirma que un acercamiento no canónico a la danza, permite comprender o indagar sobre el hecho de por qué determinadas obras y artistas han sido dominantes, e incluso por qué también ciertos modelos del cuerpo han sido privilegiados.

En el libro editado por ella, *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance* (1997), Desmond asume como aspecto importante para el análisis cultural la consideración de la danza como una forma de arte que es producto o proceso dentro de la práctica social. En este libro se comenta cómo, hasta mediados de la década de los 80, los trabajos sobre danza consistían en descripciones, narrativas, evaluaciones puramente estéticas o estudios de autor sobre coreógrafos, bailarines o coreografías concretas, en los que no se buscaban nuevas formas de asumir la investigación en danza y donde evidentemente el objetivo no era investigar las operaciones del poder social dentro de la danza; por ello señala que los trabajos de esta nueva corriente van en la dirección de discutir categorías y la producción de valor en las prácticas estéticas, entre otros factores, donde existe un malestar con la forma en que los campos de las áreas de conocimiento han excluido a determinados tipos de preguntas o planteamientos.

Naomi Jackson, en su texto "Recent Trends in Dance and Cultural Studies" (2001), expone que luego de realizar un examen de algunas de estas publicaciones de la "nueva ola", estos trabajos son un pequeño foco gestado en el mundo de la danza o, mejor, por algunos investigadores de otras disciplinas que han tenido alguna injerencia en este campo y han buscado una apertura crítica de carácter investigativo, donde señala que, "estos estudios sobre y desde la danza no sólo retoman elementos del feminismo, los estudios culturales, los estudios visuales y la antropología, sino que también hacen énfasis en la posibilidad de que esos campos del saber puedan aprender o retomar las importantes lecciones que la danza les puede ofrecer en sí misma" (Jackson 2001, 243)[4], es decir que sugieren un carácter retroalimentativo en lo teórico y práctico.

Desde una mirada distrital, reconociendo teóricamente que el enfoque de la fenomenología nos brinda una forma de acercarnos a la oportunidad de valorar la experiencia corporal como vía de conocimiento, y en este caso incluso interpeladora de discursos hegemónicos. Como parte de las iniciativas oficiales que se propusieron en los

4 Traducción propia.

ensayos de *Pensar la danza* (2005), Diana Zuluaga busca en el suyo precisamente presentar de manera breve algunos de los aportes de la fenomenología a la investigación sensible, y rescatando la experiencia desde la danza, expone la investigación de la norteamericana Maxime Sheets-Johnstone, que desarrolla la propuesta "*thinking in movement*", que no es directamente un nuevo concepto ni un enfoque teórico, sino una forma de acercamiento (podríamos decir una propuesta metodológica) que propone rescatar las esencias de la experiencia y considerarlas como factor fundamental de otras formas de construcción de conocimiento.

Así, el movimiento no es un proceso mental que existe antes y es distinguible de un proceso físico, donde sigue primando la idea de que el cuerpo transcribe lo que la mente piensa. La autora hace una pequeña aproximación desde la improvisación en danza y menciona que no existe una única forma de pensamiento, y que además se ha naturalizado la idea de que es "el lenguaje" el que transmite el pensamiento señalando que el lenguaje ha desplazado esa primera experiencia de movimiento.

En esta línea, frente a estos planteamientos sobre la experiencia y el lugar de lo perceptivo y retomando los nuevos enfoques desde la antropología del cuerpo, el antropólogo (no el bailarín) Michael Jackson propone un abordaje con una mirada renovada de ésta, señalando la necesidad de indagar más sobre el carácter corporizado de la voluntad y la conciencia.

Jackson invita a revisar y replantear algunos cimientos sobre los cuales en su momento se construyó la antropología del cuerpo y que han incidido en las investigaciones que se han venido realizando desde entonces. Expone que ciertos preceptos han reducido el papel vivo del cuerpo y en mi concepto la capacidad de agencia de la corporalidad, el aspecto semiótico ha tenido un papel muy preponderante para explicar el cuerpo donde todo se lee en términos simbólicos o representativos y además se ha estudiado el cuerpo como un medio de expresión y en esta medida, éste se convierte en objeto de operaciones puramente mentales o racionales y sobre la que se proyectan patrones sociales, que llevan a considerar el cuerpo como un ente inerte, pasivo y estático.

Por lo cual me parece fundamental situarnos desde una perspectiva que permita el cruce teórico y metodológico, pues como bien lo expone Zandra Pedraza (2010), al tratar el cuerpo en términos investigativos, debe tenerse en cuenta que los discursos sobre y del cuerpo conviven alegóricamente, con el fin de evitar generar análisis que nieguen la experiencia corporal y en este caso la posibilidad de agencia[5] mediante el movimiento, pues, como bien los señala José Luis Grosso,

> El "discurso sobre el cuerpo" es el más generalizado en la descripción etnográfica y en las ciencias sociales, donde el cuerpo es objeto pasivo del cual se habla, al cual se diagrama, fotografía, filma […] En este "discurso sobre el cuerpo" se ha extendido largamente el estructuralismo, sometiéndolo a categorías universales […] desposeyéndolo así de su *discursividad social* propia (Grosso 2008, 232).

Se propone entonces, retomar precisamente esa posibilidad de pensar en los discursos de los cuerpos, más que sobre el cuerpo, como una forma de descentración de enfoques que han promovido en algunos casos fragmentaciones que llevan a la disolución de la relación de la experiencia corporal con su entramado social.

5 Sobre los procesos de agenciamiento, http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2008/10/qu-es-un-agenciamiento.html.

Y ahora, ¿entre teorías y metodologías?

Lo esencial del conocimiento excede los límites de la metodología.

Grzegorczyk

En una búsqueda por "pescar" interdisciplinarmente elementos teóricos y metodológicos y tejerlos en pro de establecer una investigación sensible y teóricamente renovada o que por lo menos busque desprenderse de los enfoques más convencionales, promoviendo también la reflexión sobre la apuesta por nuevas teorías y nuevas herramientas que lo permitan y hagan esto posible. He pretendido que interlocuten en mi investigación estos nuevos enfoques teóricos desde la danza y algunas herramientas desarrolladas desde las ciencias sociales en este caso, teniendo en cuenta mi formación disciplinar.

Así, pareciera ir sobre lo obvio (aunque lo que se cree obvio siempre será lo más complejo), para hablar de metodología, es importante reflexionar en torno a qué se entiende por ello, y allí veremos una serie de posturas que no necesariamente son armoniosas, porque en algunos casos plantean la teoría, la práctica y la metodología como tres cosas apartadas de sí en una investigación. Sin embargo, no es éste el caso, pues, si bien son diferentes procesos, como ya se ha señalado, estas tres dimensiones son transversales, se intersectan; mucho más en la investigación en danza.

En primer lugar, es importante mencionar que método y metodología son dos asuntos intersectados pero distinguibles. El método es el cómo, el procedimiento para lograr los objetivos propuestos; la metodología es el "a partir de qué", o la forma analítica y crítica de ese método, precisamente es un enlace entre el sujeto y objeto de investigación. En segundo lugar, es importante destacar que una buena red investigativa nos permite buscar coherencia, entre el qué, el cómo y el para qué, porque tanto teoría como metodología son una apuesta que en últimas apunta a responder por qué y para qué esta o aquella investigación.

Mucho se ha escrito sobre el lugar del investigador en los procesos de construcción del conocimiento, sobre todo en la ya conocida discusión en torno a la pretensión de objetividad en la investigación; y en este sentido también se ha abogado por una descolonización en los métodos; y a mi modo de ver, esto ha permitido una profundización en la creatividad metodológica en las últimas décadas, que son muy provechosas para abordar la investigación en danza.

En primer lugar, quisiera señalar que este enfoque ha reflexionado bastante sobre el hecho de la relación entre patrones de explicación e indeterminación, discutiendo la pretensión tradicional de las ciencias sociales de encausar los problemas investigativos en unas estructuras muy rígidas. "La indeterminación no consiste en la imposibilidad e incomprensión, sino está relacionada con el carácter reflexivo del conocimiento. Es un rasgo ontológico de la realidad social" (Scribano 2009, 3).

Dicha reflexión a mi modo de ver, no sólo aplica en el campo de las ciencias sociales sino también en las prácticas artísticas donde tal vez en lugar de indeterminación podríamos hablar de incertidumbre tanto en el proceso creativo como investigativo. Una dimensión fundamental que nos permite reconocer que los individuos no son simples sujetos históricos portadores de roles sociales estáticos, sino que equipados con elementos de reflexión y formas de conocer, pueden alterar sus circunstancias, sus modos de ver, de percibir, etc. Lo que se denomina en últimas la capacidad de agencia.

Esta mirada ha sido fundamental para mí en la práctica investigativa porque reconocía que llegaba a un punto donde mis formas de percibir y entender se estaban transformando, tanto en la búsqueda de nuevos enfoques teóricos

como en la misma práctica dancística y la forma de poder valorar o registrar esa experiencia aún me es compleja. Sin embargo, he hallado estrategias metodológicas adicionales a las que nos ofrece la danza desde la investigación de movimiento, que a mi modo de ver son muy enriquecedoras para la investigación en danza. No se trata de proponer una importación muda y acrítica de elementos de otros campos, sino un cruce interdisciplinar y crítico para la investigación en danza de elementos que favorecen el rescate de la voz y experiencia propias.

En la búsqueda por tejer una red entre la sistematización, la información documental, y la comprensión corporal, donde sea posible aprovechar mejor las formas complejas de explicación que han surgido en la teoría social e integrarla al modo de hacer de las prácticas artísticas. La autoetnografía, la historia de vida, la microhistoria (y muchos otros enfoques más desde diversas disciplinas, aunque quisiera reflexionar acá sobre estos mencionados) son elementos metodológicos que se cruzan con diversas teorías que apuntan a reconocer otros lugares antes no visitados por el investigador y permiten a mi modo de ver, recuperar de alguna manera el lugar de la experiencia.

La autoetnografía es un modo de etnografía desarrollada en las últimas décadas que "consiste en aprovechar y hacer valer las 'experiencias' afectivas y cognitivas de quien quiere elaborar conocimiento sobre un aspecto de la realidad, basado justamente en su participación en el mundo de la vida, en el cual está inscripto dicho aspecto" (Scribano 2009, 4). Y esto es fundamental, porque recoge el hecho de que la realidad no se presenta de manera pura al investigador, mucho menos si estamos hablando de una práctica tan difícil de asir y de atrapar, como la danza. En ese sentido la experiencia corporal puede tener y hallar un lugar que no sea sólo el relato narrativo descriptivo de fenómenos externos sino desde lo sensorial y perceptivo que operan de formas distintas, no es lo mismo explicar cómo se realiza un movimiento danzado, a intentar narrar desde la experiencia, qué se siente realizar dicho movimiento, qué pasa en el cuerpo cuando se hace, porque esto nos obliga a prestar atención a esa experiencia corpórea para poder responder desde la sensación.

En la autoetnografía, el investigador tiene el enorme privilegio pero por ello mismo la enorme responsabilidad de ser sujeto y objeto a la vez, de preguntarse por su propia experiencia al conocer y reflexionar, de aceptar con creatividad y tranquilidad lo movedizo del conocimiento, lo cual a mi modo de ver le permite orgánicamente, preguntarse y reformularse sus preguntas y pareceres constantemente, como sucede en el proceso creativo. "El investigador no es invocado, convocado o participado de un fenómeno determinado por sus 'cualidades personales' sino por ser parte de una comunidad, de un colectivo o de un evento a observar" (Scribano 2009, 4) en este sentido es un actor más, una persona activa que puede poner a disposición su propia experiencia.

Desde las ciencias sociales se ha señalado que una de las dificultades de la autoetnografía, es que no hay una forma o método lineal ni una única forma de proceder para llevar adelante una indagación. "Explicar el desarrollo y, en particular, qué se entiende por autoetnografía, puede implicar no sólo un debate entre defensores y detractores de esta práctica, pero también supone una discusión epistemológica, ya que remite a la existencia de diferentes posibilidades, maneras o caminos de generar conocimientos y de poder transmitirlos" (Blanco 2012, 171).

Sin embargo, a mi modo de ver, estrategias como éstas "vienen bien" como modos metodológicos para la investigación en danza, porque tampoco tiene un único modo de hacer, donde lo importante es dialogar en una práctica del reconocimiento y de la reflexividad[6] que constantemente apunte a que la proximidad y el reconocimiento

6 La reflexividad es un concepto desarrollado principalmente por el sociólogo Pierre Bourdieu que en términos generales hace referencia a la interpretación de la experiencia y el aprendizaje de ella, haciendo explícitos los asuntos que influyen en la toma de decisiones del investigador y reflexionar sobre ello y sobre la forma de valorar lo investigado.

de la experiencia propia no oculte otros aspectos y otros modos de construir conocimiento, por eso es fundamental el cruce metodológico de carácter interdisciplinar.

Igualmente, por su parte, la microhistoria como orientación teórico-metodológica, como varios de los enfoques expuestos, surge desde el contexto de crisis dentro de un proceso de replanteamiento de paradigmas hegemónicos en las ciencias sociales desde mediados de la década de 1970, concretamente provenientes sobre todo del estructuralismo y materialismo. "Según reconocidos autores como Burke y Revel, en la historiografía internacional el quiebre introducido por la corriente de la microhistoria italiana, y sus repercusiones tanto en Francia como en España, constituyó uno de los debates epistemológicos más importantes de fines del siglo xx" (Man 2013, 167).

La microhistoria, al igual que la autoetnografía, rescata el valor de la cotidianidad y de la experiencia, de lo común, de la vivencia y rescatar su esencia para la investigación, en respuesta a procesos de investigaciones que en pro de una impuesta objetividad han excluido estas formas de conocer y aprehender el mundo, y concretamente en el caso de la historia, frente al hecho de narrar los grandes discursos con base en la documentación histórica y los mega relatos donde la subjetividad y la cotidianidad de los individuos estaba ausente. Lo cual, a mi modo de ver, en esta búsqueda desde el movimiento danzado ha sido muy provechoso en la vía de reconocer las microtransformaciones dentro de la práctica en su proceso de aprendizaje y creación constante.

Entonces, se plantea que la microhistoria realiza un proceso constructivo de la investigación para acceder al conocimiento. Sus trabajos están basados en un constructivismo consciente, y no se aceptan ciertas evidencias epistemológicas tradicionales. Así, "no hay una realidad que derive de la construcción interna realizada por el sujeto cognoscente, sino que el observador simplemente se dota de unos instrumentos para representar lo más fielmente posible, algo que le es externo" (Ronen Man 2013, 168).

Se pretende entonces abordar la práctica dancística desde la investigación, en una modalidad particular que busca indagar, en la potencialidad del encuentro corporal para interactuar con y frente a las tensiones entre las personas que experimentan relaciones mediante el movimiento, donde se hace necesaria y se aborda de manera creativa la diferencia, que reconoce los sentidos cambiantes y que no dependen solamente de códigos manejados. No se trata de estimular el aprendizaje de técnicas específicas de danza o la adquisición de un cuerpo hábil para ejecutar coreografías concretas, en últimas, porque el movimiento no es algo ajeno a las personas, y cada uno tiene sus propias experiencias de vida incorporadas, sino el encuentro corporal mediante la danza donde lo que prima es el aspecto vivencial. Como señala Álvaro Restrepo, "en el cuerpo están escritos, inscritos, grabados, esculpidos, tañidos, teñidos, los caminos, las resonancias, los matices de la experiencia humana" (Martínez 2008, 28).

Y lo metodológico: a modo personal…

> No importaba que hubiese bailado antes, no importaba la formación en danza, los ensayos interminables, el trabajo de mesa, la autorreflexividad, los documentos, las lecturas… era como si nunca me hubiese movido, todo el discurso de no infantilizar al otro, se veía conflictuado en mi sensación, no sabía en términos corporales y reales cómo no hacer eso, lo más simple del ejercicio de movimiento, lo más complejo en términos de honestidad perceptiva y disposición al cuerpo del otro, un ejercicio básico de pregunta-respuesta: proponer un movimiento y responder con un movimiento, pero esta vez no era tan simple… buscaba realmente conectarme con la conciencia de estar en diálogo, primer aspecto que me ha interpelado constantemente, en cómo naturalizamos las acciones de diálogo en la danza

> hasta el punto que realmente la escucha desaparece. Buscaba también no reaccionar desde la técnica ni desde el movimiento irreflexivo, y sentía que era la improvisación más genuina que había realizado en mucho tiempo, estaba ahí, presente, realmente con el otro, comprendiendo su diferencia, valorándola, nutriéndome de ella y en ese transcurso de la sensación comprendiendo que sólo en ese momento de encuentro corporal era capaz de interiorizar muchos de los acercamientos teóricos en torno al lugar de enunciación, de la diferencia, del extrañamiento pero también de la transformación y la posibilidad del reconocimiento[7].

La autoetnografía, la microhistoria, la historia de vida, etc., son los nombres formales de marcos de referencia que han sido adaptados críticamente y seguirán siendo revisados en el transcurso de mi investigación, que me han brindado enormes reflexiones pero que sólo puestos en el marco de la práctica corporal han cobrado sentido, en una investigación que inicialmente surgió como el rastreo de la historia de la danza con personas en situación de discapacidad y se ha convertido en una apuesta por visibilizar prácticas y metodologías desde la corporalidad e investigar cómo se han construido ciertos imaginarios en torno a la discapacidad, apuntando a reconocer que existen otras formas de producir conocimiento, distintas a las que hemos sido enseñados.

En un contexto de normalización del individuo, de sus percepciones, de su intuición y con ello, control de su corporalidad, nos situamos frente a otro de los estereotipos del discurso de la normalidad: las imágenes sobre la discapacidad, que si bien en las últimas décadas en términos legislativos y de enfoque se ha replanteado y avanzado en la comprensión de la situación de discapacidad, como señala Carlos Skliar (2008), aun los discursos sobre discapacidad en general continúan representando un fuerte movimiento excluyente y negador de la diferencia.

En un sistema productor de clasificaciones, de valores de normalidad para los individuos y parámetros para sus cuerpos, es fundamental problematizar la cuestión de la comprensión y significación social de la discapacidad, pues es en mayor medida cultural, su concepción no es algo estático, dado, ni natural, sino socialmente construido. Pues, si bien ya a nivel internacional existen varios modelos de alternativas mucho más amplios que el modelo médico convencional, aun éstos, si bien replantean muchas de las concepciones determinantes de la medicina, no son del todo críticos con las formas de presentar la discapacidad. Aún se sigue cargando con varios preceptos del modelo médico en el tratamiento a las personas en situación de discapacidad, donde el discapacitado se toma por un inhábil para la vida "normal", y es éste el que se tiene que adaptar a los modos de ser que impone la sociedad; por eso la proscripción de medidas terapéuticas y/o compensatorias en pro de un "mejoramiento".

Fue de interés entonces, plantearse frente a este imaginario de la "discapacidad" indagando precisamente cómo las relaciones de poder y las imágenes de belleza y normalidad estereotipadas se inscriben en las corporalidades de los sujetos sociales y definen sus posiciones identitarias. Precisamente, estos estereotipos y cánones del cuerpo normal y bello, nos sitúan frente a la imagen que se ha construido sobre las personas en situación de discapacidad. "Algunos estudios demuestran que las personas con discapacidad se presentan siempre como meritorias de compasión y definidas en términos de deficiencia" (Pie 2012, 10).

Así, esta posición crítica y teórica se comenzó a vislumbrar de manera experiencial en mi propio proceso; entonces se hacía fundamental vincular mis reflexiones, mis conflictos y encuentros y sobre todo ese valor de lo micro, como

7 Extracto de mis bitácoras de investigación autoetnográfica (2012).

un insumo fundamental en la investigación, día a día en diferentes encuentros que tenía por medio del movimiento, sin palabra alguna, sin entrevista o encuesta alguna, fui reconociendo lo importante de esos otros lenguajes y formas de conocer y construir conocimiento, pues podía dar cuenta de ello por medio de mi experiencia, de la forma en la que progresivamente iba incorporando estas posiciones frente al discurso hegemónico de la discapacidad a la par de nutrirme de referentes teóricos desde lugares descentrados.

El lugar de enunciación, mi lugar, mis transformaciones, mis percepciones, tomaban importancia y relevancia en la investigación y con ello las formas de autoetnografiar mi propia práctica. Volver sobre esto ahora es reconocer efectivamente (y que está en proceso), la llave que he podido establecer desde el saber corpóreo de la danza, del encuentro con diferentes cuerpos, de replantear en el terreno del movimiento efectivo, ese significado tradicional de la discapacidad y el saber teórico crítico unido por metodologías que no sólo he buscado le den un lugar a mi experiencia propia sino al relato de los otros y sus microtransformaciones también desde lo corpóreo, el hecho de sentir que alguien con capacidades distintas (como lo denomina la metodología de la danza integrada, en vez de discapacidad) se acerca a improvisar contigo con menos prevención, con menos desconfianza y que de allí surge un encuentro más honesto, sólo es posible mediante el conocimiento construido desde la sensación y percepción de la danza en el encuentro corporal.

He buscado entonces transitar de manera reflexiva por los retos y posibilidades de algunas metodologías para las investigaciones en danza así como por, el lugar de intersección entre la práctica corporal y la reflexión teórica, desde mi propia experiencia y exploración. Buscando visibilizar puentes inter y transdisciplinares que a mi modo de ver reclaman mayor esfuerzo en los campos de conocimiento y en las investigaciones interdisciplinares por y para la danza.

Bibliografía

Beltrán, Ángela y Jorge Salcedo. 2006. *Estado del arte del área de danza en Bogotá*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo / Observatorio de Cultura Urbana.

Bauman, Zygmunt. 2003. *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Blanco, Mercedes. 2012. "¿Autobiografía o autoetnografía?". En: revista *Desacatos*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Nº 38, ene.-abr.

Castro, Santiago y Ramón Grosfoguel (eds.). 2007. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre.

Csordas, Thomas. 1993. "Somatic Modes of Attention". *Cultural Anthropology*. Vol. 8, Nº 2.

Citro, Silvia (coord.). 2010. *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires, Biblos.

De la Vega, Eduardo. 2010. *Anormales, deficientes y especiales. Genealogía de la educación especial*. Buenos Aires, Noveduc (col. [Dis]capacidad).

Denis, Daniel. 1980. *El cuerpo enseñado*. Buenos Aires, Paidós.

Desmond, Jane (ed.). 1997. *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Durham (N.C.), Duke University Press.

———. 1994. "Embodying Difference. Issues in Dance and Cultural Studies". *Cultural Critique*. Nº 26.

Gómez, Pedro Pablo y Walter D. Mignolo. 2010. *Estéticas decoloniales. Sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca*. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Grosso, José Luis. 2008. "Semiopraxis en contextos interculturales poscoloniales. Cuerpos, fuerzas y sentidos en pugna". En: *Espacio Abierto. Cuaderno Venezolano de Sociología*. Vol. 17, Nº 2.

Guber, Rosana. 2001. *La etnografía. M*étodo, campo y reflexividad. Bogotá, Norma.

Heidt, Erhard. 2004. "Cuerpo y cultura. La construcción social del cuerpo humano". En: David Pérez. *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo xxi*. Barcelona.

Islas, Hilda. 1995. *Tecnologías corporales. Danza, cuerpo e historia*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Jackson, Naomi . 2001. "Recent Trends in Dance and Cultural Studies". *Dance Chronicle*. Vol. 24, Nº 2, pp. 243-248.

Man, Ronen. 2013. "La microhistoria como referente teórico-metodológico. Un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales». En: revista electrónica *Historia Actual Online*. Cádiz, Universidad de Cádiz (Facultad de Filosofía y Letras). Nº 30, invierno, pp. 167-173.

Martínez, Carlos Alberto. 2008. *Hacia una pedagogía del cuerpo. Itinerario de una experiencia*. Instituto de Investigación Educativa y Desarrollo Pedagógico (Idep).

Merleau-Ponty, Maurice. 1994. *Fenomenología de la percepción.* Barcelona, Península.

Muñiz, Elsa (coord.). 2010. *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*. México, Anthropos / Universidad Autónoma.

Pérez Soto, Carlos. 2008. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago de Chile, lom.

Pie Balaguer, Asunción (coord.). 2012. *Deconstruyendo la dependencia. Propuestas para una vida independiente*. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya (uoc).

Roa, Margarita, Natalia Orozco, Paola Chaves y Asociación Alambique. 2009. *La danza se lee. Memorias 2006-2007*. Bogotá, Orquesta Filarmónica de Bogotá / Alcaldía Mayor de Bogotá (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte).

Rolnik, Suely. 1989. *Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo, Estação Liberdade. http://www.smav2.com.ar/oficina/biblioteca/cartografia_sentimental.htm.

Scribano, Adrián y Angélica de Sena. 2009. "Construcción de conocimiento en Latinoamérica. Algunas reflexiones desde la autoetnografía como estrategia de investigación". *Cinta Moebio* 34: 1-15. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-554X2009000100001&script=sci_arttext.

Skliar, Carlos. 2009. ¿Incluir las diferencias? Sobre un problema mal planteado y una realidad insoportable. Buenos Aires, Flacso.

———. 2011. "Encrucijadas de la inclusión". Conferencia.

Zuluaga, Diana Patricia. 2005. "La experiencia del movimiento y de la danza, un enfoque fenomenológico". En: aa.vv. *Pensar la danza*. Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá / Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Danza-región. Hacia una plataforma de la danza latinoamericana

José Luis Tahua Garcés[1]

Prefacio

I

Escribimos con el cuerpo, con el cuerpo todo escribimos un legado intangible, efímero y a la vez eterno, a su vez, la gramática del cuerpo expone la decadencia de una civilización o de una sociedad. Dentro de los discursos corporales, la danza aparece como un lenguaje que viaja en el tiempo, pasando de generación en generación a través códigos transmitidos por clanes cerrados y sociedades tradicionales, pero también, para las épocas la enseñanza se da de manera indistinta ausente de cualquier índice de mística o sacralidad.

Cuando esto digo, hay un espíritu que subyace a éstas líneas. Y evoco que, para la tradición Maya no se nombra escritura, sino es-criatura, una concepción producto de dos fuerzas, la primera dinamizadora y proveniente de la práctica, la otra potencializadora y correspondiente a la teoría. Al empezar a trazar estas rutas que mi mente ordena, tenía cierto temor de decir lo que tenía que decir, me pregunté ¿a qué se debe? y descubro que, mi resistencia a exponer lo mío es una suerte de muralla creada por fuerzas opositoras a mi cultura.

Entonces veo esa muralla invisible reflejo de un sistema de pensamiento hegemónico que se ha encargado de hacernos ver como menos, de hacernos creer que lo nuestro son sólo leyendas, ficciones, mitos, en el peor sentido de la palabra; que cualquier cosa dicha, tiene que ser probado con tubos o con fórmulas pertenecientes a nomenclaturas de su modelo de racionalidad. Afirman los científicos sociales de nuevas corrientes que ese modelo racional es un modelo globalizante y totalitario, ya que no acepta el carácter racional a todas las formas de conocimiento (De Sousa Santos, 2012:21) esto lo tomo como cierto, ya que lo he probado en mi experiencia de vida. Pero aquí también pienso, que tomo como incuestionable los relatos de mi abuela indígena, ella me contaba sobre historias de niños que eran trasladados por espíritus hacia las montañas, esto, cuando los padres se descuidaban. Sus relatos, yo los veía y los vivía. Y nadie me puede decir lo contrario, están inscritos en mi memoria mental, neuro-muscular, espacial, segmental, de movimiento, energética. Y no nombro las otras doce memorias, que juntas, arrojan la inteligencia humana. Para desde allí acceder a la inteligencia cósmica, para esto último, tendríamos que volver a establecer ciertos vínculos con el templo sagrado (cuerpo), como con la Madre Tierra.

---

1 Director de Cámara de Danza Comunidad.

II

Entiendo por *danza-región* las construcciones y composiciones que se dan en un determinado territorio, para nuestro caso, el latinoamericano. Comprendido esto como las *producciones* que se desprenden y emergen desde la investigación compositiva, problemáticas de las salas de ensayo, indagaciones, creaciones y reactualizaciones de nomenclaturas de movimiento procedente de danzas tradicionales y étnicas, etc. Todo lo cual nos direcciona hacia una configuración de una *plataforma de danza latinoamericana,* en la cual no se puede buscar una unidad en cuanto a sus realizaciones, ya que nos caracteriza una complejidad experiencial en el devenir histórico y particularidades geográficas, cruzado por una combinación de elementos y componentes de los más diversos órdenes y proveniencias.

A partir de lo anterior, nos vamos a referir en un primer momento a ciertos hechos preliminares que han de servir y alimentar un contexto sociocultural, en el cual las organizaciones de danza se han desarrollado. Y que marca un sino a las maneras de relacionarse, establecer categorías de trabajo, procesos de enseñanza y aprendizaje. Con la peculiaridad de estar signados de manera sempiterna por una reverencia hacia todo aquello que viene de otras regiones, sobre todo si son europeas o estadounidenses. Una añoranza permanente a ser lo que no se es.

Estas escenas históricas conducen a un detrimento de la autoimagen y otras representaciones de la estructura colectiva, de lo cual nos ocupamos en el segundo punto de este escrito. Es claro que todo cuerpo social sufre a escala procesos similares a los de cualquier individuo en sus fases cronológicas. Así, nos permitimos establecer unas comparaciones desde las cuales se puede vislumbrar o inferir una serie de procedimientos conductuales que se convierten en hábitos y costumbres para finalmente ser hechos –esto, obviamente, puede ser ubicado en el acontecer de la danza–, y destino de una comunidad. Lo cual tiene una resonancia, además de una réplica tanto en lo que corresponde a nuestros procesos formativos, como de creación.

Sobre el punto anterior cabría detenerse para ampliar tres categorías relacionales que se establecen de la siguiente manera:

- Auto-concepto → acción[2]
- Auto-imagen → espacio[3]

---

2 Hay una serie de referentes y factores –en una primera instancia estos provienen de la institución familiar, se relacionan con las estructuras mentales y emocionales de los progenitores; lo cual genera las dinámicas que hacen parte del entorno del individuo–, que han de ir fusionándose para concebir una suerte de ordenación en la psiquis del ser, y con esto, los conceptos que de sí hace. Permanente interacción entre las unidades de información que ingresan del mundo –y se vuelven conceptos–, con las acciones del individuo, sea para reafirmar lo existente –dentro de sí mismo–, o establecer configuraciones contrarias.

Esto se da en la primera infancia, a partir de la observación, asimilación, dinámicas y contrastes que empiezan a darse en el mundo que rodea al niño, éste no sólo es permeado por tales circunstancias, también configura con estas fuerzas su estructura orgánica (Steiner, 1992). En esta etapa de ordenación y construcción, el ser está en perfecta consonancia con lo que a su mundo se refiere, es decir, refleja lo que lo rodea. Aquí, la percepción a través del sistema de interpretación –esto es, los cinco sentidos primarios del hombre–, se encuentra en un alto nivel para captar el mundo y los flujos que recorren el universo.

3 Esta segunda noción refiere a una idea, representación y forma que ha de ser expuesta, proyectada, hacia el exterior. Es en la fase adolescente, cuando se generan los cambios metabólicos que afectan la imagen corporal, y cuando el individuo soportado en su auto-concepto empieza a configurar su auto-imagen. Esta, se ha construido a través de la historia personal del sujeto, de sus desplazamientos y movilizaciones, de sus afectos y afectaciones, lo cual arroja un patrón corporal. En este modelo confluyen carácter y temperamento, el primero está en correspondencia con su estructura anatómica particular, que alberga sistemas organizados y relacionados; como cualquier espacio posee sus

– Auto-estima[4] → procesos biunívocos internos y externos.

Llevadas a escala a nivel del cuerpo social, se convierten en condiciones de evolución y desarrollo de una comunidad. Merecerían un particular estudio situadas en procesos donde un *oscuro conjunto de reglas anónimas* (Foucault 1999, citado por Riquelme 2006) nos guían, estableciendo los marcos de referencia conductuales para las masas. Esto son asuntos de "guerra biopolítica", concernientes a políticas educativas, prácticas terapéuticas, modos y métodos de investigación, en relación plena con las esferas políticas y económicas. Todo lo cual determina unas maneras de entender y construir las prácticas socioculturales, formas del movimiento, maneras de entender el cuerpo.

En relación al punto tres y cuatro se plantea en su orden respectivo, la ruptura como acción subsecuente a un hecho de nuestra historia, en la cual el proceso de mestizaje implica encrucijadas y disyuntivas que han de ser resueltas desde la *acción pura*, para poder descubrir nuestros espacios epistémicos. Luego establecemos y tratamos una situación de contexto en la danza, además del periplo de sus actores, recorrido visto a través de períodos –se podría decir a *ojo de buen cubero*–. Se propone luego una serie de elementos para desarrollarse como ejes analíticos en cuanto a problemáticas identificadas en la práctica de campo. Propugnando por una voluntad de transformación entre los agentes del sector, independientemente del género, que habría de conducir hacia unas rutas de visibilización de nuestro oficio en este territorio, esto es, epistemes de la danza en Latinoamérica.

El cierre está dado por una postura iconoclasta frente a una *imagen del mundo*[5] con la cual nos hemos constituido, y que hemos alimentado, merced a una actitud indolente y en contubernio (consciente o inconsciente) con otros agentes de distintos campos del conocimiento. Aquí se aboga por la construcción de una plataforma que sirva para proyectar las distintas prácticas y teorías que se suceden en nuestros lugares de trabajo en danza. Cabría recordar de manera literal al Feyerabend tardío, ese filósofo de ruptura con los de su propia estirpe, y es merced a esto que lo cito, cuando señala: "[…] una comunidad que sostiene una cosmovisión del mundo realista no se puede dejar impresionar

---

características, es decir, atmósferas, densidades, formas de contacto, dinámicas, geografía interna, las cuales cobran unidad en el carácter del individuo. El temperamento se asocia a las temperaturas, que en el cuerpo se dan por los flujos, vapores y líquidos que recorren el espacio corporal, estos a su vez, son activados en una acción de bombeo permanente (Keleman) generados por diferentes dispositivos, y sobre todo, determinados por los pensamientos y sentimientos de los hombres, es decir, su estructura mental y emocional. Pero también, se cumple una dinámica inversa, los ritmos de pulsión inciden en las estructuras mencionadas. La autoimagen se construye por la pulsión del sujeto, sus latencias, que han de constituir su relato de vida. En toda imagen proyectada hay un origen, un sinnúmero de redes, una inversión en muchos órdenes, inscritos en espacios y tiempos indefinidos, con los cuales el ser hace síntesis o antí-tesis, para sobrevivir en el medio que le correspondió, y que, en últimas es el lugar de su reto.

4 Esta última se da en la medida de aceptación del ser a sí mismo. Representa la conjugación del auto-concepto y la auto-imagen. El ser da lo que es. Lo contrario se convierte en actos que señalan una incongruencia entre pensamiento / sentimiento / palabra / acciones, que en suma son el proyecto de vida.

5 Hablar de una imagen del mundo implica referenciar una descripción de la realidad, y existen muchas descripciones. Esto podría llevarnos a: una decisión sobre la esencia de la verdad (Heidegger 1996), pero con una salvedad, que en esta decisión existen demasiados intereses en juego. Demasiados embrollos de la verdad.

Históricamente podríamos hablar de un juego de tensiones y resistencias, conflictos y vacíos, dado que una imagen del mundo conlleva modos y métodos para adentrarse en el, lo cual significa territorializaciones, imposición de una mirada, una serie de variables que oscilan entre Mr. Hyde y el doctor Jekill. Sabiendo que ambos son la misma persona con una pequeña variación de tiempos, pasa que siempre preferimos ver al doctor Jekill… Nos tranquiliza, permite que nos digamos el mundo es así, tal cual lo vemos, y no adentrarnos en sus insondables misterios con auténtico espíritu científico.

por *hechos* contrarios. Si lo hace, quiere decir que esta comunidad ya estaba desintegrada o que los hechos presentados forman parte de una *imagen* rival poderosa" (Feyerabend 2003, 123)[6].

Son dos los puntos que nos desintegraron las *imágenes* y los *hechos*, estos últimos, precedidos por costumbres, hábitos, conductas, visiones, creencias, pensamientos, ideas, que nos condujeron a un destino. Pero como se sabe, en *guerra larga siempre hay desquite*.

Primer enclave

A la noción de historia, y de lo que haya sucedido en ella, hay que agregarle los cambios que puedan ser efectuados a esos mismos acontecimientos desde este presente, no es un asunto de *reparo sociológico y psicológico*, es un asunto concreto, como un cambio que alguien efectúa en el aquí y en el ahora sobre determinada circunstancia pasada. Esto es *magia* que trastoca los campos donde se inscriben las líneas y nodos de la historia. Lo cual conduce a un abismo entre los sistemas cognitivos del mundo y sus misterios. Aquí no vamos a tratar este punto que exigiría un espíritu auténticamente científico, es decir de apertura total a todas las posibilidades de lo existente. Pero sí se parte desde una postura en la que confrontamos un sistema de pensamiento y una *imagen del mundo* que nos ha sido impuesta, y que ha determinado las formas en que comprendemos y practicamos el arte de la danza.

Unas notas sobre los hechos

La historia de nuestra América no fue registrada desde la visión de los dominados, esto es un hecho que responde a una acción estratégica por parte del vencedor, así como de aquellos que han pretendido darle un *continuum* a la acción de conquista y colonización de estas tierras, y también, sobre el pensamiento y creencias de quienes la habitan. De esta manera, no sólo aseguran un sistema de pensamiento, sino también un conjunto de prácticas sociales y culturales.

Entregar una versión de los hechos tiene unas consecuencias de orden histórico, pero además, se establece un enfoque del mundo construido desde la óptica de quien controla o domina, y para esto se requiere de una serie de acciones como destruir / ocultar / sesgar / excluir cualquier vestigio desde el cual el contrario pudiera reconstruir su cosmología.

---

6 Es para Feyerabend una de sus ocupaciones últimas la cuestión de una imagen del mundo. En el capítulo vi, "La teoría cuántica y nuestra visión del mundo", del texto Provocaciones filosóficas, del año 2003, aborda el hecho de cómo las visiones del mundo afectaron a la ciencia y, quizá, incluso crearon conocimiento científico. Inicialmente aparece como artículo en la publicación Conquest of Abundance (Chicago, University of Chicago Press, 1999). Es un ensayo no sólo centrado en aspectos técnicos de la teoría cuántica, se percibe en Feyerabend, una mirada que trasvasa el hecho científico, para ir hacia las fronteras del campo espiritual. Soportado en fragmentos de cartas y citas de Wolfang Pauli (Premio Nobel de Física, 1945) acudiendo a Jacques Monod (Premio Nobel de Fisiología y Medicina, 1965), citando un texto –por demás oculto, con poco interés de algunos en que no salga a la luz–, y en el cual se conocen facetas desconocidas de un Newton, versado en teología y alquimia. Afirma Feyerabend:

"Estando constituidas de este modo, las imágenes del mundo poseen una fuerza tremenda. Ellas prevalecen a pesar de la evidencia en contra más obvia e incrementan su vigor cuando encuentran obstáculos. Las crueles guerras, las epidemias mortales que mataron a la gente de forma indiscriminada, las catástrofes naturales, las inundaciones, los terremotos y las hambrunas generalizadas no pudieron acabar con la creencia de un creador todopoderoso, justo, e incluso benévolo. En general, parece que quienes son guiados por imágenes del mundo son incapaces de aprender de la experiencia. Para las personas ilustradas, esta irracionalidad aparente es uno de los argumentos más poderosos contra todas las religiones. De lo que no se dan cuenta es de que la ascensión de las ciencias dependió de una ceguera y una obstinación exactamente iguales" (Feyerabend 2003, 117).

Para nuestro caso, y situándonos en las conflagraciones que ocurrieron durante el transcurso de independencia política del sistema monárquico español –el cual poseía unas características específicas respecto al resto de sucedáneos europeos–, podemos afirmar que, a la posterior independencia, se sucedieron una serie de guerras intestinas entre los distintos actores que participaron en estas guerras. Lo cual se podría denominar como un asunto de ordenamiento político, en el que las ideas, pensamientos, visiones y creencias de los involucrados entraban en tensión y conflicto, esto, para poder instaurar unas lógicas y posibilidades de desarrollo respecto a lo *heredado*; y con esto último también nos referimos a lo adquirido de las poblaciones indígenas y afrodescendientes –los cuales eran (y son) fuerzas sociales que se movilizan y actúan con sus reglas particulares, con modos de conducta *adaptativos* de acuerdo a situaciones en el espacio-tiempo–, que constituyen un imaginario político que para el momento y posteriormente no fue tenido en cuenta.

Producto de estos vaivenes en la escena política, se iría configurando un cuerpo social por demás bizarro, suerte de espectro de *provincias europeas con pretensiones universalizantes.* De allí emergen clases dominantes cuyos referentes intelectuales, así como sus prácticas culturales respondían amplia y profundamente a modelos calcados del sistema de pensamiento occidental. Y con esto, estrictamente hablamos de un desarrollo histórico soportado en un *modelo de racionalidad* el cual construye a través del tiempo un aparato retórico perfectamente ensamblado, con filigranas hechas de terminologías sofisticadas y herméticas, las cuales, sólo pueden ser leídas e interpretadas por *curanderos de laboratorios* quienes obedecen a otros nigromantes situados en las esferas políticas y económicas.

Así constituidas unas estructuras de poder, que se empezaron a configurar desde ese entonces, las demás clases sociales sufrieron el oprobio producto de la manipulación de las mencionadas esferas, tal vez, esto fue lo menos. Entre sus presupuestos, ni por asomo, hicieron inclusión de las otras cosmovisiones que aquí habitan, antes bien, las prácticas cognitivas de estos grupos fueron subvaloradas, siendo vistas y tratadas como supercherías, sus modos y métodos de investigación del mundo catalogados como actos de brujería, que respondían a un *pensamiento primitivo*[7].

Segundo enclave

Un *infans* es el que no habla. Para el caso de un *infante*, no habla porque no corresponde a su edad y está en proceso de aprendizaje de un *habla* que lo ancle al mundo, es a través de una experiencia fonética cargada de experiencias, significados e historia de los hombres, que el nuevo ser aprehende las formas y por tanto el mundo en el que ha de participar. Ahora bien, cuando en el desarrollo histórico de una comunidad, se le ha negado el derecho a la expresión, se ha coaccionado su participación activa en las dinámicas que hacen parte de lo social, y ha sido victimizado de múltiples maneras. Surgen dos opciones: la desaparición total de esa cultura o estrategias de guerra –simbiosis, mimetizarse, camuflaje, brazo armado, terrorismo o crear códigos de distinto orden que no permitan ningún tipo de penetración del enemigo, estos van desde campos semánticos hasta códigos corporales–, como formas de vencer al opresor. Aquel que no posee el *verbo* no posee el espíritu o lo ha perdido.

7 Aquí, el término primitivo es tomado de una manera peyorativa, pero, es una realidad que Occidente desarrolló su orientación materialista soportada en la actividad del cerebro frontal, dejando de lado el uso del cerebro profundo o primitivo, lo cual creaba un desequilibrio que podemos evidenciar en las sociedades contemporáneas, y manifiesto en la torpeza corporal para manejar espacios y tiempos.

Un devenir desde la infancia política y cultural

Todo individuo establece su autoconcepto entre los primeros años de infancia y pubertad, posterior en la adolescencia configura su autoimagen, estas dos categorías que se constituyen en el ser han de arrojar la autoestima, la cual es considerada como un conjunto de percepciones y sentimientos con los que el individuo penetra el mundo para afianzarse o desmoronarse en él, con ellos tiene la capacidad de fluir frente a las pruebas o caer ante los obstáculos.

Las fases mencionadas han de servir como referente para contemplar un devenir histórico acontecido a las comunidades que hacían parte de esta región, y también de aquellos que fueron esclavizados y traídos por la fuerza desde otros territorios. En esta trama histórica la victimización y opresión sufrida por unos determinados grupos frente a sus conquistadores –y con ello, el ocaso de su sistema de pensamiento–, deviene en un primer momento en el quiebre total de su autoconcepto como raza, como colectivo capaz de manejar y resolver sus problemáticas políticas, económicas y espirituales frente al mundo, de acuerdo a un sistema de creencias que la soporten. Y esta cuestión se fue tejiendo a través de las generaciones, viajando como una herencia genética, emocional, mental, que sólo arrojó un estado de subvaloración de potencialidades en todos los órdenes.

Así, la autoimagen de estos grupos se convierte en una especie de representación minimizada de sí mismos, como si a la noción de cambio y crecimiento que vive cada ser, sucediera un encogimiento de la forma. Pero claro está, lo nombrado responde única y exclusivamente a un estado psíquico que sufre el imaginario colectivo, lo cual habría de redundar en una violencia autodestructiva y destructiva (con signos patológicos) frente a cualquier elemento o componente del cuerpo social que los creó, pero también, y valga la redundancia, imaginó/percibió/sintió/conjeturó/supuso.

Este asunto se convierte en un documento público expuesto de tal manera que siempre termina con el uso de *cosméticos*, pues es tal la visión de ese *cosmos* abominable (que se desenvuelve insurrecto) que no hay vista que lo resistiera. Entonces la autoestima sólo ha de servir para un *ser-estar* en el mundo de la vida sin respeto, reconocimiento, ni aceptación, un modo iconoclasta, impío, insurgente, sin saber bien por qué. O tal vez, conociendo de tal manera los hechos, que sólo cabe un único destino, el cual significa un cambio total de la mentalidad, una *reingeniería cognoscitiva del ser* frente a una injusticia cognitiva, resolverse en una lucha epistemológica desde los distintos espacios epistémicos, como: la canoa indígena o de pesca, una sala de ensayo de danza, la maloka, barracas de las lavanderas donde el chisme se convierte en rumor, y éste en magia negra o blanca, formas de penetrar o afectar el mundo.

Tercer enclave

> *El gran problema de Occidente ha consistido en que siempre que se mira en el espejo se encuentra en él, pero, no se haya en él.*
>
> *Comunidad Tai Yu Chin*

Como civilización, Occidente cayó presa de un antropocentrismo delirante, de allí a la megalomanía sólo un paso. Hay historias que relatan sobre los objetos que traían los conquistadores, había espejos en los cuales quedaron atrapados los habitantes de estos territorios. Esto es un punto crucial, pero que tendríamos que reinterpretar, por, trajeron una *imagen del mundo* en la cual sólo existía una descripción de la realidad.

Aun el individuo a cierta edad debe luchar contra las fuerzas de sus antepasados –romper el espejo–, para ser con propiedad él mismo.

El espejo roto

Parece ser que los modos, maneras y productos del mestizaje, sólo arrojaron algo. ¿Qué? NADA. Con esto queremos decir que somos nada. Lo cual es de suma importancia, ya que implica un todo por construir, sería mejor decir reconstruir. Señala una nueva mirada para un nuevo cuerpo, la instauración de principios como soportes de leyes acordes a estos contextos, otros enfoques y prácticas de lo corporal, con lo cual se vislumbre un entender y comprender sus dimensiones y alcances, más allá, de como hasta ahora lo hemos concebido.

Romper el espejo, aquí lo hemos de comprender como quebrar la magia del otro, sus formas de penetración y sistema de pensamiento inscrito hasta lo profundo en nuestras capas corporales, y para destrozar algo, se requiere el estudio a las maneras en que se desplaza el oponente, y así, crear artificios, técnicas y sortilegios para neutralizarlo. Pero sobre todo, es romper la *imagen de sí mismo* de manera implacable, pues, ya no nos sirve esa autoimagen poco nítida y trastocada que nos ha sobrevivido en estos tiempos del terror, tiempos en que el hombre contemporáneo ha quedado sumergido en la materia. La *muerte de la imagen* sólo significa, el nacimiento de otras medidas y dimensiones (no sospechadas) de sí mismo, cambios y rupturas que han de surgir en estas latitudes, de acuerdo a necesidades y requerimientos que la propia (nuestra) historia reclama. Toda transformación surge y se da acorde a las fuerzas de los propios actores, a las *políticas de lugar* relacionadas con un imaginario no sólo político, sino, y sobre todo espiritual, comprendido como la fuerza no visible que precede a las formas.

El mestizaje como cruce de la diversidad étnica y cultural, requiere de unos tiempos de ajuste, pero también de espacios y tiempos donde la organización, el rigor y la disciplina mental y física sean el soporte de lo que se está consolidando, para que esa masa consistente que ha de cobrar formas definidas, construya un autoconcepto, autoimagen y autoestima de manera armónica y en plena consonancia con un nuevo orden social.

Cualquier nuevo orden representa y significa en una primera instancia una lectura atenta a las fuerzas que están en juego, tanto las que establecen las directrices de la estructura como aquellas que proponen o movilizan los cambios. Aquí cabría recordar a Escobar citando a Gibson-Graham, quien señala: "los lugares nunca son totalmente capitalistas, y en esto subyace su potencial de devenir en algo diferente". Aunque lo que nos ocupa trasvasa el hecho político y económico, es atravesado por estos, pero no se queda discurriendo en estos campos. Lo que nos atañe es un documento privado hecho público, un asunto de tradición que se configura en estas latitudes y que por diversas causales se oculta, es sojuzgado, pero que también establece sus estrategias de guerra, tácticas de sobrevivencia, modos de proteger sus patrimonios tangibles e intangibles.

En esta movilización permanente, nunca estática, tanto *de la defensa de las prácticas* como de las diferencias impuestas, también se sitúan las *prácticas locales de complicidad* (De Sousa Santos 2012) en las que familias y grupúsculos corporativos se convierten en esbirros y testaferros de los regímenes de representación instaurados. La educación se convierte entonces en el espacio-tiempo de acción, por la cual las fuerzas en tensión buscan consolidar o desestabilizar, mantener o revocar el orden dado, es un proceso que posibilita sembrar, cultivar un nuevo paisaje de acontecimientos, proponer discursos contrahegemónicos, afín de que los resultados y proyecciones posibiliten otro entendimiento entre los hombres.

Los hombres tienen derecho a la historia y a equivocarse en ella, pero también tienen derecho a la tradición y la tradición educa.

Honorable Maestro Kan Lee Yeang

Cuarto enclave

Una estructura corporal está compuesta de leyes, de leyes universales, es decir, un macrocosmos en el microcosmos. Estas leyes poseen principios, los cuales requieren de medios, elementos, condiciones, órganos, meridianos, dimensiones, que se ubican en determinados puntos corporales y reflejan en otros. En el movimiento se observan de manera particular y bajo características específicas en segmentos distintos. Se establecen analogías, entre todo lo mencionado, con animales específicos. Además de situarse en distintos niveles con la comunidad y el universo. Esto determina al ser y a su hacer.

Comunidad Tai Yu Chin, Matriz de la vida

Del texto físico como forma de poder

Todo *texto físico de danza* es una trama de líneas y nodos que se desenvuelven en el espacio-tiempo a través de geometrías diseñadas para diferentes fines, pueden ser construcciones de cierta índole con las cuales se invocan, evocan y convocan fuerzas del universo, así como meros artificios técnicos que no pasan más allá de deleitar a públicos profanos. Cualquiera sea el orden o nivel de un texto físico, su discurso ha de tener un rango de acción, dependiendo del conocimiento, conciencia, carácter, actitud y espíritu del que lo construye y el que lo ejecuta.

La danza es la manifestación del poder de una comunidad, a través de ella se evidencia el recto camino de sus jerarquías, la organización de su estructura social, así como los niveles físicos, espirituales y energéticos alcanzados, y con esto, el grado de evolución tanto de sus practicantes como de quienes apoyan y guían sus procesos.

Así enunciada la proposición anterior, cabría hacer una suerte de reflexión al acontecer de la danza en nuestro territorio. Es claro que, el panorama se torna por demás amplio a semejante barrido, dadas las características de diversidad cultural, tipo de poblaciones que la practican, procesos de orden histórico que conllevan transformación a sus esquemas, los espacios donde se aprende, así como la proveniencia y procesos de quienes la enseñan, son muchas las variables en torno a la práctica dancística, lo que conduciría a investigaciones de la más diversa índole. Entonces, cerramos el compás de acción de la mirada y nos situamos en un primer momento en el plano netamente político, esto es, aquellas ideas y creencias a partir de las cuales interactuamos, nos retroalimentamos, pero que también establecen las diferencias, confrontaciones, dominios y posicionamientos, además de las políticas que aparecen como rutas con sus respectivas líneas de acción.

Del territorio y las organizaciones

Uno de los sectores con mayor número de organizaciones en el país corresponde al campo de la danza, lo cual no significa que este sector tenga una incidencia relevante en cuanto a las políticas para las artes, ni siquiera un lugar de posición decisoria en las instituciones que componen el campo de las artes en general. Ahora bien, esto no significa que su capacidad de producción, ni los agentes que intervienen en las mismas no posean la capacidad de establecer directrices a sus procesos formativos, parámetros claros para procesos metodológicos en la labor de creación, líneas de

circulación a sus productos, así como una administración autónoma que no dependa exclusivamente para sus acciones de los devenires y decisiones de las administraciones de turno. Las cuales en muchos casos actúan desconociendo los procesos históricos del sector.

Para una mayor precisión y entendimiento del asunto político en la danza, vamos a establecer una serie de elementos que nos permitan establecer relaciones, conjunciones y disyunciones del sector y sus agentes.

- **Contexto**

Al interior de la nación existen territorios, en los cuales habitan diversas comunidades, éstas poseen distintos géneros de danza, así como estilos que se configuran de acuerdo a las regiones, y a la manera particular de los maestros que enseñan. La movilidad de las fronteras agrega otras vertientes –por distintas causas de orden histórico–, que permean con sus técnicas, tendencias, escuelas, lo ya existente, aparte de dar nacimiento a prácticas urbanas. Las prácticas dancísticas varían de manera radical de acuerdo a la filosofía de los agentes; pero también se legitiman en concordancia con políticas trazadas por las instituciones, así como con los devaneos de ciertas clases sociales.

- **Periplos**

Haciendo un reconocimiento por inferencia y que podría caer en una mirada reduccionista, podemos trazar una ruta de la danza en nuestro territorio, así:

1. Danzas de comunidades indígenas con sus respectivas variantes de acuerdo a las regiones, de tendencia ceremonial, y que podrían denominarse tradicionales y étnicas. Alrededor de estas estructuras, poco o nada se sabe. Hay ciertas comunidades que han sobrevivido, y que conservan un legado con pleno conocimiento tanto de sus estructuras, como de claves secretas que le otorgan un nivel superior a las dinámicas construidas. Tampoco se sabe sobre la comunicación y circulación que entre ellas se pudiera sostener.

2. Llegada de grupos foráneos con sus respectivas prácticas dancísticas, éstas provenían tanto de las denominadas danzas populares, así como de bailes de salón. Aquí, dada la proveniencia y características sociales de los visitantes, no entró con ellos el ballet. Comprendida como la danza clásica de occidente, no de Latinoamérica.

3. Con los anteriores también llegan los servidores de los visitantes, estos vienen de lejanas costas africanas, los cuales también poseen sus discursos corporales, por lo demás bastante distinto a lo existente aquí. Otros los dispositivos motores, otros los tiempos y ritmos. Pero poseían algo en común con las danzas indígenas, las claves o enlaces secretos, que les otorgaba un vínculo con las fuerzas de la naturaleza y de otras dimensiones.

4. Proceso de simbiosis como fase del encuentro, esto, no se dio con las danzas de sociedades tradicionales. Aquí lo que se configura son atmósferas sonoras. Además de intercambio de herramientas e instrumentos musicales. Otras danzas adquieren componentes que le otorgan cambios a su estructura de origen, y de allí surgen las denominadas danzas folclóricas, que en mi comprensión las sitúo como danzas que se desplazan por las regiones adquiriendo variables.

5. Algunas aproximaciones a nuevas tendencias europeas hacia principios del siglo xx.

6. Maestros e investigadores independientes de la danza contribuyen al desarrollo y rescate de diversos géneros. La incidencia del ballet, además de la danza moderna y contemporánea traza nuevos rumbos a las necesidades del sector.

7. Pero, cabría hacer la salvedad que nunca se hizo un discernimiento, ni análisis respecto al aporte de éstas nomenclaturas y sus códigos corporales. Se tomó de manera indiscriminada, y con esto, la aculturación sin una consciencia de lo que se adquiría o imponía.
8. La aparición de escuelas formales de danza que en su devenir se convierten en trincheras académicas para repetir –en algunos casos– esquemas de otras latitudes. Tanto la investigación como los programas no incentivan un aporte a un hacer/sentir/pensar de la comunidad dancística. La historia que cuentan es la de otras latitudes, si acaso se empieza a trazar un esquema historiográfico del suceder de la danza en Colombia, es con tintes de anecdotario o conversaciones de tertulia que en nada contribuye a un re-descubrimiento de nuestro capital simbólico.
9. Entrada de ritmos y danzas urbanas, que rápidamente cobra espacios y practicantes. La filosofía que los soporta está por verse, esto es, equiparar la rigurosidad de su trabajo físico con el investigativo.
10. La importación y visita de maestros extranjeros, no latinoamericanos, es una constante que sólo muestra nuestra máscara colonial. ¿Cómo descolonizar la práctica?
11. Práctica y pensamiento de la danza una obligatoriedad en Latinoamérica.
12. Son tres los elementos a tener en cuenta como soportes a una Plataforma de la Danza Latinoamericana: la biometría de los practicantes, nuestras atmósferas sonoras, la relación con las esferas políticas y económicas.

Nota. Postura radical de cierre frente a las escuelas, tendencias, técnicas y corrientes foráneas a Latinoamérica, como un plan de salvaguarda a nuestro proceso de re-conocimiento cultural. Posturas claras en nuestra lucha epistemológica. Aquellos que continúan con *prácticas locales de complicidad* sólo rinden culto a la forma física, y no han entendido que la danza está más allá de una medida y conjunción de elementos.

De ciertas características de los agentes del sector

Hay un fenómeno que ocurre con el tema de la danza y por correlato con el cuerpo. El débil aporte a la producción de teorías que evidencien el suceder en los espacios de trabajo. Tal vez el hecho de no conocer otras formas de investigar la práctica se convierte en un obstáculo, el cual no ha sido resuelto ni por los agentes, ni por las instituciones. Cierta desidia a reconocer o escuchar el trabajo del otro, conlleva a una insularidad negativa.

Una cuestión clara es que la construcción de conocimiento que se da en ese espacio epistémico que es la sala de ensayo y el espacio escénico, donde la puesta de cuerpo en el espacio evidencia todo un despliegue de técnicas y herramientas metodológicas, no ha sido evidenciada en la medida que se quisiera, esto, de acuerdo a la cantidad de procesos creativos. Por tanto, los aportes que pudieran emerger de estos trabajos están en deuda, y se convierte en la gran fractura o vacío del campo de la danza.

Elementos que pudieran servir como ejes analíticos para los distintos sectores de la danza

1. La pérdida de sentido tanto en la práctica creativa, como en fundamentos teóricos de los agentes de la denominada danza contemporánea.

2. La urgente necesidad de crear procesos de administración autónoma con los agentes de danzas tradicionales y folclóricas –término por demás deleznable–, que ahora parecen reconocer la necesidad de otras prácticas metodológicas a sus trabajos en las salas de ensayo.
3. De qué manera plantear un estudio en profundidad con nuestros referentes históricos en danza, lo cual no sólo ha de comprenderse como saber que ritmos existen en tal o cual parte de la geografía y quienes sus cultores, esto sólo es el principio.
4. Remitirse a aquellos ancianos y comunidades que poseen un saber ancestral relacionado con el cuerpo y la dimensión del movimiento.
5. ¿Hay una señal de crisis relacionada ésta con las condiciones de la práctica? ¿Existe un vacío en cuanto a los soportes filosóficos y teóricos que nos soportan, que devienen de la práctica y alimentan a la misma? ¿No se ha vislumbrado un nuevo orden emergente de la práctica dancística, merced a una necesidad de criterios de validez que nos posibiliten credibilidad frente a nosotros mismos y con pares de otros campos del conocimiento?

Notas

Se requiere de una *justicia cognitiva* relacionada con las prácticas dancísticas, sus métodos de abordaje y construcción, sus lógicas investigativas y sus herramientas metodológicas. Pero también una actitud implacable por parte de los agentes del sector, ya que cierta inercia mental y procedimental, los conduce a una actitud acrítica y cómoda frente a un suceder político, cultural, económico y espiritual en el cuerpo de lo social.

Los procesos de exclusión y sesgo de ciertos sectores y sus prácticas culturales relegan también los conocimientos que allí se producen, y con esto, algo que Sousa de Santos ha denominado epistemicidio, pero que también podría denominarse domesticación epistemológica.

¿Cuáles son esas preguntas elementales y por tanto profundas desde las cuales se han de trazar rumbos hacia una episteme de la danza en Latinoamérica?

¿Cómo se da la relación entre la danza y la evolución del ser? Esto lo sabían los antiguos, ¿por qué ahora es ignorado?

Parafraseando a Rousseau: ¿contribuye la danza a cerrar el abismo creciente entre lo que se es y lo que se aparenta ser? Esto, pensando en el *cultivo del ser* como nodo central de la desaparecida Red de Danza Antioquia, pero que ahora vuelve a cobrar un espacio con Proyecto de Lugar (Nodos de Danza), línea de formación del Ministerio de Cultura.

Quinto enclave

Sólo le pido a Dios que me libere de Dios.

Meister Eckhart, *sacerdote dominico, s. XIII*

Estamos rodeados de los otros, es una realidad y es normal si sigues siendo tú mismo, esto es principio de universalidad. El problema es cuando no somos nosotros mismos y pierdes el principio de individualidad, entonces hay que recurrir a la creatividad.

Se afirma que somos lo que otros piensan que somos, entonces: país subdesarrollado, tercermundista (y folclórico). De qué manera evadir el cerco de interrupción que se ha creado en torno nuestro y a nuestra cultura (la muralla de la cual hablaba al principio de este texto). Esas fronteras invisibles –así también denominan en las comunas de Medellín a ciertos espacios que no pueden ser cruzados a riesgo de perecer, aunque allí es evidente que se manifiesta a través de unos brazos armados. Bueno, las murallas también se crearon con brazos armados y sus testaferros que operan los medios de comunicación. Parece ser que hemos de convertir esto en un asunto de *iconoclastia* en esta suerte de *teatro iconográfico.*

Danza-región

Hermano Eckhart, cuándo saliste de casa.

Jerzy Grotowski

Establecer bases para una plataforma de la danza latinoamericana representa no sólo una serie de estrategias a seguir, reclama un plan de acción desde el cual se puedan establecer lazos entre los agentes de diversos países, pero no sólo respondiendo a una mecánica de red, se trata de establecer una postura a nivel regional, que implique unificar criterios de acción a partir de un pensamiento en el cual nos reconozcamos desde la diversidad. Es más un trabajo de conocer y reconocer el capital simbólico dancístico que poseemos.

Trazar rutas de circulación a los productos tanto prácticos como teóricos, se convierte en un deber de organización social, la posibilidad de visibilizar y proyectar los distintos enfoques y perspectivas que exponen una complejidad histórica y de experiencias. Pensar en *danza-región* es volver la mirada sobre nuestros regímenes de representación, los aspectos subsimbólicos que nos representan, es presentificar nuestro imaginario para reconstruir un autoconcepto. Posicionar una plataforma que posee como característica principal múltiples formas emergentes de lenguaje dancístico, nos lleva a establecer lineamientos y bases filosóficas de soporte, así como políticas que posibiliten establecer marcos de referencia para una proyección del sector a nivel del continente.

Cuando se han perdido los principios y leyes que rigen la danza y el cuerpo, cualquier pacto o alianza que se lleve a cabo sin exponer de manera clara y abierta una postura frente al mundo, puede convertirse en contubernio. Los acuerdos sólo se dan entre las clases políticas, y éstas son la *fatalidad moderna*. Por tanto, no necesitamos de acuerdos, se hace mucho más conveniente desacuerdos en los cuales se discutan y entren en debate nuestras creencias (científicas, espirituales, de prácticas culturales, métodos de investigación), para reafirmarnos o revaluar nuestra postura en el oficio.

Consideraciones últimas

Hay dos clases de conocimiento, aquel que proviene nacido en la lucha, éste es abierto y vinculado a la práctica, y otro, después de la lucha, perteneciente a la academia.

De Sousa Santos, conferencia en la Universidad Nacional de Río Cuarto

Una plataforma de la danza latinoamericana ha de tener entre sus temas prioritarios las concepciones, prácticas, enfoques y pedagogía del cuerpo. Ya que la visión, dimensión y teorías de éste han sido instauradas por un sistema de pensamiento distinto al nuestro, procesos del conocimiento que responden a otros grupos culturales. Por tanto, habría

que volver la mirada de lo corporal hacia *conocimientos alternativos* y prácticas en las que se empiecen a concebir *técnicas corporales contemporáneas*, pero no circunscritas a marcos referenciales de escuelas foráneas o técnicas que fueron concebidas para *otros cuerpos* y necesidades históricas completamente distintas.

De acuerdo a lo anterior, no sirven mesas de trabajo con diletantes teóricos. Se requiere de danzantes e intelectuales activos, que vivifiquen y contribuyan a los procesos de una realidad siempre cambiante, cercanos a la *vida misma*. Un conocimiento que proviene desde la práctica cumple con la dinámica de volver a ella, después de pasar por una fase de reflexión, observación, análisis, que le otorgue una fundamentación teórica y filosófica al proceso. Nuestros ámbitos académicos, en muchos casos, se convierten en espacios asépticos donde se construyen retóricas trasnochadas, *embrollos de la verdad* sin más inventiva que repetir temáticas ya propuestas desde cuerpos sociales que no aportan a una realidad como la nuestra.

Para estas regiones se debe vivir cada día de ensayo de manera extrema –esto debe ser físico y mental–, sólo así se apreciará la vida en la danza con todo su valor. Entonces surgen interrogantes como: ¿en qué horizonte situar nuestra mirada? Esto es, ¿cuál el sentido de la práctica? ¿Dónde encontrar ese espacio generador de tiempos para dar estabilidad a nuestras rutinas? ¿Cuáles las rutas para la circulación? ¿Dónde el hermano del oficio, los aliados estratégicos y facilitadores?

La danza nace con el hombre, por tanto está ligada al origen y a la palabra de creación, eso le confiere un orden sagrado, esta categoría se ha perdido en tiempos de hombres profanos que alardean de ser danzantes, el *señor del tiempo* se ha de encargar de ciertos individuos y grupos pueriles. La danza posee el cuerpo como órgano, canal de comunicación, y éste desde siempre ha sido el templo sagrado en y con el cual realizó el acto ceremonial del movimiento. Esto último es la propiedad por la cual y con la cual se muestra la danza, desde su misterio insondable con fondos que hablan de leyes universales. Entonces se hace necesario *un arte del silencio, un arte del pensamiento y un arte del movimiento* que posibilite a nuestra corporalidad y corporeidad componer su discurso desde estos territorios para la humanidad.

Bibliografía

Anónimo. Tradición oral de la comunidad Tai Yu Chin.

Castaneda, Carlos. Saga de 12 libros. Editoriales varias.

De Sousa Santos, Boaventura. 2012. *Una epistemología del sur*. Buenos Aires, Siglo xxi.

Escobar, Arturo. 2012. *Una minga para el postdesarrollo. Lugar, medio ambiente y movimientos sociales en las transformaciones globales*. Bogotá, Desde Abajo.

Feyerabend, Paul. 2003. *Provocaciones filosóficas*. Edición de Ana P. Esteve Fernández. Madrid, Biblioteca Nueva, S.L.

Madison, Gary Brent (ed.). 1976. *Sentido y existencia. Homenaje a Paul Ricoeur*. Navarra, Verbo Divino.

Mejía, Marco Raúl. 2009. *La sistematización, una forma de investigar las prácticas*. Bogotá, Cinde.

Planella Ribera, Jordi. 2006. *Cuerpo, cultura y educación*. Bilbao, Desclée de Brouwer.

Steiner, Rudolf. 1971. *La misión del arcángel Micael. Sobre algunos secretos íntimos de la naturaleza humana*. Versión de Juan Berlín. Antroposófica.

Simposio
Pensar la danza

Coordinador: Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez

Repensar la imagen. Fenomenología y danza[1]

Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez[2]

[L]a esencia de la imagen es: dejar ver algo. En cambio, las copias y reproducciones son ya de generaciones de la imagen propia, que deja ver el aspecto de lo invisible.

Martin Heidegger, *"… poéticamente habita el hombre…"*

Introducción

Hay intentos de pensamiento que se presentan como una estructura blindada, invulnerable, coherente. Me temo que el ejercicio de pensamiento que vengo a presentarles carece de estas características. Y no sólo por mi incapacidad intelectual, sino también por un cierto carácter elusivo del asunto, de la "cosa" misma que trato de aprehender en las palabras del pensamiento filosófico y del ejercicio del pensamiento: esto es, el cuerpo, en primer lugar, y la danza, en segundo lugar, pero de manera señalada.

El pensamiento sobre el arte es acaso un pensar nostálgico, siempre pendiente de una aclaración que dé piso o sustento a la experiencia del arte. Así mismo, vale la pena destacar ese señalamiento que André Lepecki ha hecho en su libro *Exhausting Dance*, en el sentido de que un rasgo tonal y emocional que atraviesa a la danza moderna y contemporánea es su inevitable nostalgia. Como si, luego de una enorme ausencia o pérdida momentánea del cuerpo, éste, el cuerpo y su gestualidad y movimiento, hubieran irrumpido en la escena no sólo de la cultura, alta o baja, popular o elitista, sino también de la academia. Siguiendo a Heidegger en la conferencia "¿Qué significa pensar?", podríamos decir que sólo se nos ha dado la espalda, sólo acontece un "dar la espalda", allí donde ya ha ocurrido un dirigirse hacia… (p. 116). En este sentido, o en esta comprensión, si es cierto que el cuerpo (e igualmente para el pensamiento estético, la danza misma como "objeto" de la indagación filosófica) nos ha dado la espalda, es porque en

1 El presente ensayo constituye un resultado parcial de la investigación "Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo", de la que el autor es su investigador principal. Esta investigación está adscrita al Departamento de Humanidades, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, y es financiada por esta misma institución. Hace parte del grupo de investigación "Reflexión y creación artística contemporáneas", reconocido por Colciencias, categoría A, 2014-2015. carlos.sanabria@utadeo.edu.co.

2 Graduado de la Carrera de Filosofía, de la Universidad Nacional de Colombia; con estudios de Maestría en Filosofía, de esta misma universidad; y de la Maestría en Estética e Historia del Arte, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano; profesor asociado e investigador del Departamento de Humanidades, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (UJTL). Actualmente es profesor asociado de filosofía del arte, historia del arte y seminarios de filosofía, y profesor de la Maestría en Estética e Historia del Arte, en las áreas de estética y teoría de la arquitectura, en el Departamento de Humanidades, de la UJTL. Es líder del grupo de investigación "Reflexión y creación artística contemporáneas", de este Departamento. Es coordinador académico del Congreso Nacional de Investigación en Danza.

otra ocurrencia o instancia, en otro acontecer histórico, o en otra comprensión de su modo de ser, sucedió como un dirigirse decidido, libre, patente y significativo hacia nosotros.

Pero, ¿cómo es eso de que el cuerpo nos dé la espalda o ahora, en el actual frenesí de la productividad y de la moda académica por la corporeidad, se dirija hacia nosotros, si nosotros mismos somos justamente eso: cuerpo, en-cuerpo (encarnados, incorporados), corporales, corporeidades? ¿Acaso tenemos cuerpo, acaso somos cuerpo?

Tengo que confesar que el asunto que les propongo que pensemos, me pone en problemas desde el inicio de su planteamiento mismo: plantear el asunto del cuerpo –ni qué decir de la pregunta misma– tiene visos de ser un problema imposible, desde distintos puntos de vista. Por lo menos, habríamos de tomarnos en serio la declaración de Heidegger, en el seminario *Heráclito*, formulada en uno de los diálogos finales con Eugen Fink, donde dice que "el fenómeno cuerpo es el problema más difícil". Y para empezar quisiera explicitar al menos un par de rasgos de esta imposibilidad del problema.

Hay que reconocer que la mención de la danza en un congreso de filosofía, incluso en el campo de la indagación estética, genera frecuentemente en algunos filósofos, en el más discreto de los casos, una sonrisa condescendiente. Es curioso que nadie pregunte a los filósofos que se ocupan de la reflexión sobre el arte plástico y visual o sobre la arquitectura, si son simultáneamente artistas visuales o arquitectos; en contraste, es frecuente, por un lado, encontrar que quienes producen discurso académico conceptual sobre la danza sean o hayan sido a su vez bailarines, y que quienes no lo somos e insistimos en plantear reflexiones sobre la danza desde la filosofía recibamos, junto a la sonrisa condescendiente, la irónica pregunta de si ahora nos dedicamos a bailar.

En los casos más graves, la mención del asunto de la danza al interior de las disquisiciones tradicionalmente filosóficas o estéticas recibe una simple descalificación, acompañada esta vez de burla y desprecio. ¿Cómo pensar esta reacción, cómo rastrear su sentido, qué encontrar en su tonalidad que nos ayude a pensar la naturaleza misma del asunto? Por lo menos considero que lo que se pone en juego es un asunto de legitimidad y de relevancia en cuanto a la pertenencia de la cosa al campo del pensar filosófico. Pero además, ¿qué habría de aportarle a la danza el pensamiento filosófico y viceversa, y qué haría del asunto un problema legítimamente filosófico?

Por lo menos, otorgando el beneficio de la duda, el distanciamiento del pensamiento filosófico respecto a este fenómeno artístico de la danza puede explicarse por su desconfianza, crítica y desprecio acaso justificados por esa configuración niveladora, alienante y grosera de los circuitos de la industria cultural que podríamos llamar el *entertainment*. Y esto nos lleva a preguntar por qué tiene lugar una identificación (o inclusión) casi inmediata de la danza con o en el *entertainment*. Quizá hoy vivimos simultáneamente en los circuitos culturales pero también académicos, de una forma paradójica y contradictoria: un nuevo coletazo de iconoclastia, esta vez dirigido hacia la danza y el cuerpo, y una reivindicación y sobreabundancia productiva académica sobre los mismos.

Ahora bien, no siendo tan candoroso con quienes cuestionan la carta de ciudadanía del asunto de la danza y del cuerpo en relación con el pensar filosófico, sólo quisiera poner de presente el trabajo de al menos tres personas que gozan de cierto prestigio dentro de la misma comunidad académica de los filósofos, y que han llamado la atención o bien sobre la necesidad de pensar el problema de la ausencia del pensamiento de la danza en los constructos filosóficos tan prestigiosos como el sistema de las artes de Hegel o el pensar sobre el arte de Heidegger (me refiero al profesor Francis Sparshott); o bien sobre la importancia del giro fenomenológico para dar más apropiada cuenta del cuerpo y del movimiento, y sobre el poder de síntoma de nihilismo que tiene el hecho de un cierto olvido del cuerpo y la danza en la tradición occidental de la filosofía (me refiero, respectivamente, a Maxine Sheets-Johnstone y a David Michael

Kleinberg-Levin). Es decir, recordando un poco el ánimo de la crítica a los despreciadores del cuerpo, anunciada por Nietzsche en su *Zaratustra*, las formas que ha adquirido la presencia del cuerpo en el pensamiento filosófico occidental y las frecuentes ausencias de la danza dentro de los tradicionales sistemas de las artes del mismo pensamiento, acaso obedecen a una estrategia de velamiento que bien puede pertenecer al asunto mismo, o a una especie de sintomatología de los límites del pensamiento filosófico tradicional.

Ahora bien, para mostrar el sentido de la indagación que quisiera presentarles, debo reconocer el largo y lento camino recorrido, aunque de manera expedita para alcanzar a deslindar el planteamiento anunciado en el título. El instante del título, que pone en relación la danza y la imagen, por un lado, y éstas con la fenomenología, por otro lado y según como se lea, proviene de una búsqueda orientada a pensar la espacialidad del *Dasein* en *Ser y tiempo*, que a su vez, casi en la forma de destellos o despuntes, llevó a rastrear la ocurrencia del asunto del cuerpo en esta obra.

Apenas dicho de manera muy breve, en el análisis de la espacialidad del ser-en-el-mundo en *Ser y tiempo* (§ 23), en donde, luego de reflexionar sobre el carácter vivido de nuestro ser-espaciales en el mundo circundante en términos del des-alejamiento, la direccionalidad y la orientación, Heidegger afirma que "la espacialización del Dasein en su 'corporalidad' [*Leiblichkeit*] […] implica una problemática propia que no ha de ser tratada aquí […]".

En un ejercicio de testarudez y de pesquisa sobre el tema de la corporeidad en Heidegger, la indagación fue conducida hacia los seminarios de Zollikon que, desde septiembre de 1955 y durante alrededor de 10 años, Heidegger sostendría, en casa del médico Medard Boss. Fue ésta una serie de charlas y conferencias con un grupo de médicos y psiquiatras de la clínica de la Universidad de Zurich, en las que Heidegger atendió a la objeción que le hiciera Jean-Paul Sartre en el sentido de las pocas líneas dedicadas al cuerpo en *Ser y tiempo*, señalando que la concepción de Sartre (y, en general, de los franceses) acerca del cuerpo está aún encuadrada en la tradición cartesiana/galileana, que considera el cuerpo exclusivamente como una cosa objetiva material dotada de propiedades medibles. Heidegger da cuenta de esto apoyándose en el hecho de que "el francés no tiene palabra alguna para designar el cuerpo, sino sólo un término para nombrar una cosa corpórea, esto es, *le corps*" (Seminarios de Zollikon, 2001, 89). Para Heidegger, la corporeidad simplemente indica que el cuerpo está físicamente presente (*korperhaft*). Falla en ver el problema fenomenológico del cuerpo, esto es, que nosotros estamos "allí" de una manera corpóreo-vivencial (*leibhaft*). Lo que Heidegger quiere señalar aquí es que el cuerpo, entendido fenomenológicamente, no es una cosa corpórea delimitada que este "presente-a-la-mano" (un objeto), sino más bien que ya se está expandiendo más allá de su propia piel, que está activamente dirigido u orientado hacia el mundo y ya está entretejido con el mundo y los demás *Dasein*. Heidegger se refiere a esta intencionalidad o direccionalidad de nuestra naturaleza corpórea vivencial como la "corporización" (*Leiben*, hacer cuerpo, el cuerpo corporiza) del cuerpo (*SZ*, 2001, 86).

Finalmente, esta indagación llevó, por un lado, a una revisión del estatus y del rol de la obra de arte en la indagación fenomenológica en términos generales, y a una búsqueda de los "casos" destacados que hicieran justicia a la intuición de que las preguntas por la danza y por el cuerpo no sólo constituían una especie de exotización o *delikatessen* del trabajo filosófico, sino un problema que involucraba por lo menos un asunto histórico del modo de ser de la obra de arte, si no un asunto ontológico de ésta misma.

Sólo por mencionarlos de paso, pero también para darle arraigo histórico (no en el cálculo de la historiografía positivista, ni en el sentido ingenuo de las diacronías) a la pregunta por el sentido renovado de la imagen, como concepto clave para pensar la obra de arte, esta vez desde su ocurrencia en la obra de arte performática de la danza y del cuerpo en movimiento, la indagación "se encontró", por así decirlo, con algunos fenómenos destacados: un

famoso grabado en cobre de Theodor Galle, a partir de la *Nova reperta* de Jan van der Straet, del siglo XVI; una obra contemporánea (1997) del artista colombiano Óscar Muñoz, conocida con el título de *Aliento*; y, por supuesto, la obra de arte performática de la danza, en términos generales, pero siempre arraigada en unas prácticas situadas y puntuales.

Además de encontrar en la consideración de estos casos atisbos importantes en el sentido de las indagaciones de Sparshott, Levin y Sheets-Johnstone, así como confirmaciones de la pertinencia del pensamiento de Heidegger sobre la obra de arte y sobre el cuerpo, de forma más velada y difícil, para animar esa disposición a ser afectados en nuestra experiencia y pensamiento por algunas obras de arte del llamado "arte del cuerpo", la indagación ha llegado a avizorar, para plantearlo en términos de Sloterdijk, una ontología cinético-corporal necesaria para dar un reporte más adecuado y completo de la modernidad y de nuestra contemporaneidad.

Un somero reporte de los acontecimientos cuestionantes e incluso sublevantes del llamado arte contemporáneo, en los últimos 50 años, arroja la constatación de una insistente "presencia" del cuerpo, de diferentes maneras de comprender el cuerpo mismo (el cuerpo instrumental, el cuerpo soporte, el cuerpo martirizado, etc.), y de modos de ser del cuerpo, orientados hacia una comprensión del cuerpo como "acontecimiento, evento, suceso". Fenómenos como el llamado "body art", el "carnal art" o "flesh art", además del performance, los happenings, el arte conceptual y el "land art", por mencionar sólo algunos, es sabido que han puesto en jaque muchas de las categorías y nociones provenientes de los últimos sistemas con pretensiones de universalidad de la estética occidental.

Ahora bien, lo que quiero lograr hoy con mi charla es por lo menos destacar o llamar la atención sobre la recalcitrante obviedad de una comprensión del arte desde el prejuicio de la imagen y/o la representación, manteniéndonos dentro de una tradición estética jerarquizante y –quizá podríamos aún decirlo hoy– de cuño idealista. Con esto me refiero puntualmente a la obviedad del estatus estético incuestionable de la imagen no sólo como diferenciada de la realidad a la que sirve de apariencia, índice o rasgo, sino también como derivada, posterior y dependiente (al menos en su sentido) de tal realidad previa.

Para orientarme en este respecto, quiero hacer uso de diversas estrategias para desestructurar las nociones que acaso parece incluso que no requieran cuestionamiento alguno: en primer lugar, una breve referencia al modelo de la relación entre imagen y realidad; en segundo lugar, una breve remisión metodológica o, más bien, en el andar mismo que tiene que ver con los fenómenos artísticos y que nos viene de la llamada "fenomenología"; y, en tercer lugar, la indicación de algunas instancias artísticas que interpelan nuestro pensar o reflexionar sobre el arte (y aquí trataré de evitar esa cargada palabra de "estética"). Por supuesto, los tres pasos se median y requieren mutuamente. Trataré de salir airoso de tan confusa maroma.

El molino de viento. Una concepción de la imagen

Un procedimiento algo fraudulento, pero bastante usado e incluso permitido en las indagaciones filosóficas, consiste en, al momento de erigir una hipótesis o una declaración o aserción, construir un molino de viento contra el cual cargar en la batalla del argumento. Se trata de construir un contendor a veces imaginario, para hacer lucir el propio argumento o la propia astucia argumentativa. Así, pues, al enunciar en el título de mi charla semejante pretensión como "repensar la imagen", es obvio que de alguna manera estoy haciendo las chanzas de filósofos, de ridiculizar al contendor. Ahora bien, no puedo detenerme aquí a tipificar los desarrollos de las recientes filosofías de la imagen, pues no sólo conspiraría contra el lustre de mi propio argumento, sino también dilataría el discurso en un sentido que por

el momento no me interesa. Así que ustedes deberán, al final, juzgar la justicia o injusticia, la vigencia o caducidad, de mi caracterización de la imagen.

Para empezar, quisiera revisitar un olvidado texto del profesor Dieter Jähnig, titulado *Historia del mundo: historia del arte* (1982), alguna vez publicado en traducción al castellano por el Fondo de Cultura Económica. En su capítulo inicial, "Arte y realidad", Jähnig insiste en plantear las preguntas obvias:

> ¿Es el arte imitación o creación? ¿Cuándo es evocación de la realidad pasada; cuándo, modelo de realidad futura? ¿Cuándo pone de manifiesto la realidad y cuándo la encubre? ¿Cuándo escapa a la realidad y cuándo sale a su encuentro? *L'art pour l'art*, compromiso, esteticismo, anti-arte. Con tales cuestiones y conceptos se discute la relación del arte con la realidad. Ya se considere el arte como algo que se añade superestructuralmente a la realidad [...], ya como algo en lo que aparece la realidad [...], se presupone en ambos casos que la realidad es el fundamento del arte (Jähnig 1982, 9).

Deberíamos, por supuesto, en primer lugar, cuestionar quién es el "nosotros" que habla en esta formulación de preguntas, en esta, al parecer, institucional forma de zanjar el asunto de la relación entre arte y realidad o entre imagen y realidad. Y es que me permito introducir un poco subrepticiamente la identidad de arte e imagen, sobre la base del argumento de que esa manera de plantear las preguntas corresponde a una visión idealizante de cuño platónico-hegeliano del arte, según la cual bien sea que se hable de arte o imagen, en todo caso la noción estética del arte como imagen queda supeditada a la primacía ontológica de la realidad como fundamento, sentido y origen.

Pero mi referencia a Jähnig sólo busca plantear esta polémica relación, para que la discutamos, pero sobre todo busca destacar lo que considero más inquietante del desarrollo de su indagación de esta relación. Esto es, casi como una advertencia fenomenológica a la entrada de la experiencia estética y artística y de la construcción del discurso sobre el arte, que el antiguo desprecio socrático por la apariencia sensible, la experiencia estética (de los sentidos y del cuerpo) y el lugar supeditado del arte en la búsqueda inteligible y dialéctica de la verdad, no nos puede llevar a pensar que toda experiencia de comprensión del arte se nivela para todos los acontecimientos puntuales y fácticos de los fenómenos artísticos mismos. Dicho de manera simplificada, que no es idéntica, en punto a la verdad y al ser, cualquier interpretación estética de cualquier fenómeno artístico, sea éste la poesía o la pintura imitativa, como en Platón; sea el drama, como en Aristóteles; sea el fenómeno dramático primordial o la música, como en Nietzsche; sea el fenómeno arquitectónico, como en Heidegger. Si debemos escapar a la fuerza niveladora de la generalidad estética sobre el arte, si queremos cuestionar las obviedades de la imagen en el discurso filosófico sobre el arte, bien haremos en poner en cuestión la primacía e incluso la jerarquización de las artes en un modelo que hace depender de la primacía ontológica de la realidad (sea ésta social, subjetiva o histórica), los acontecimientos de las imágenes tal y como éstas puedan encarnar en las distintas artes.

En este sentido, la atención a la interpelación de los fenómenos mismos, es decir, de los fenómenos artísticos mismos para nuestro caso, escapa de toda generalización y tipificación. No serán idénticas la comprensión y la interpretación de la imagen visual o verbal, la imagen arquitectónica, la imagen performática y escénica, y la imagen mediática. Por lo pronto, déjenme adelantar que no sólo las experiencias de comprensión e interpretación varían, sino que también las formas como estas encarnan en los agentes involucrados (esto es, el artista, el espectador, la materia... me disculpo por la tosquedad en la expresión) son diversas.

Pero antes de atender a las formas del acontecer de los fenómenos sobre los que quiero llamar la atención, para al menos indicar en qué sentido propongo que "repensemos" la imagen, es necesaria una breve estación en uno de los

precursores del cuestionamiento no sólo de la primacía de la realidad sobre la imagen y el arte, sino sobre todo de la noción misma de imagen, esto es, Friedrich Nietzsche, y el papel que juega la música en su pensamiento temprano pero seminal, por supuesto para la indagación de la proveniencia de la obra de arte trágica, pero también para una comprensión renovada de la imagen, acaso en el sentido del epígrafe que he utilizado para abrir esta intervención.

La imagen y un nuevo principio de imitación en Nietzsche

En lo que sigue, propongo volver brevemente a *El nacimiento de la tragedia*, de Friedrich Nietzsche, con el propósito de tomar algunas estrategias de pensamiento del arte y de la imagen, en el marco de la imitación en la peculiar interpretación nietzscheana, no tanto para rastrear la paternidad de una idea en este pensador, como para resignificar un sentido de la imagen arraigado en unas formas artísticas de la performancia, y en un marco de la verdad y del ser que va a contrapelo de la metafísica.

Como resulta familiar, *El nacimiento de la tragedia* desarrolla una consideración del arte que no se restringe ni al asunto filológico e historiográfico del origen de la tragedia entre los griegos, ni al dominio de la estética[3]. Más bien, Nietzsche busca allí comprender el fenómeno del despliegue del arte en general; así mismo, su planteamiento sobre el arte tiene pretensiones más amplias: el arte como forma de acceso privilegiado a lo "verdaderamente existente"; el arte que surge de la conocida antítesis monstruosa entre lo apolíneo y lo dionisíaco, para hacer del mundo un lugar habitable para el hombre, como defensa de y –pero a la vez– como sostenimiento de la antítesis; el arte como fenómeno originario y originante de configuraciones de mundo (configuraciones como la religión, la ciencia o la filosofía). Incluso como tesis central de *El nacimiento de la tragedia* encontramos la formulación de una "metafísica de artista", que parece trasladar el tradicional problema del ser y de su captación (esto es, la verdad) a la cercanía del arte.

Ahora bien, ¿cómo se da esa relación entre arte y verdad y ser, si tradicionalmente el arte tiene que ver sólo con lo bello? ¿Cómo interpretar la afirmación de Nietzsche de que el arte revela la existencia de un modo más veraz, más real[4], ante todo si tradicionalmente lo más real, lo verdadero se han considerado como lo eterno, invariable en el tiempo, y si para Nietzsche esta revelación de lo real en la obra de arte es la perpetuación de una lucha constante, el sostenimiento de una duplicidad antitética, en partos siempre nuevos, en el breve tiempo del paralelismo?

En varios lugares de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche se refiere al carácter imitativo del arte. En las primeras secciones de este libro, luego de introducir los instintos de lo apolíneo y de lo dionisíaco para pensar el arte, Nietzsche dice que respecto a los estados artísticos inmediatos de la naturaleza (se refiere al sueño y a la embriaguez), todo artista es un imitador (cf. *NT 2000,* 48). Y un poco más adelante, mencionará que sólo adentrándonos en la naturaleza de lo apolíneo y lo dionisíaco, podremos comprender la relación que tenía el artista griego con sus arquetipos o, según la expresión aristotélica, "la imitación de la naturaleza".

---

3 Digamos, a la mera consideración de lo bello y la belleza, como objeto de una subdisciplina de la filosofía que se llame "estética". Aquí no desarrollare el problema de que ya en El nacimiento de la tragedia se encuentren indicios de una crítica a la "estética", como ciencia de lo bello, la belleza, y con pretensiones de determinar, guiar o variar el gusto.

4 Si bien los términos de esta afirmación se refieren en algunos lugares de *El nacimiento de la tragedia* al parecer exclusivamente al elemento dionisíaco de la tragedia (cf. § 8, 83: "[…] el coro de sátiros –refleja la existencia de una manera más veraz, más real, más completa que el hombre civilizado, que comúnmente se considera a sí mismo como única realidad […]"), creo que en general se pueden extender al fenómeno de la obra de arte que una y otra vez es generada por la lucha de lo apolíneo y lo dionisíaco.

¿Cómo interpretar en el marco conceptual de la imitación la indagación sobre el arte de *El nacimiento de la tragedia*, y, sobre todo, qué nos puede aportar para nuestra comprensión de la imagen? ¿Y cuál es este marco conceptual de la imitación, sus presupuestos para el pensamiento? Sugiero seguir momentáneamente el concepto de imitación en este libro, para aclarar lo que Nietzsche entiende por arte: la imitación es uno de los conceptos clave mediante los cuales se ha comprendido el arte en la ciencia estética; impone, además, la necesidad de pensar la relación entre arte y realidad.

Ahora bien, a pesar de una cierta profesión expresa de imitación del artista que encontramos en algunos pasajes de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche será tajante en distanciar este fenómeno mimético del arte de un ejercicio de imitación de la realidad empírica y de la realidad natural (cf. por ejemplo, *NT* 67 y 197). ¿Cómo interpretar, entonces, el aspecto imitativo del arte en *El nacimiento de la tragedia* y cómo diferenciarlo de una mera imitación naturalista? Si la imitación es imitación de algo previo, de un original –modelo de la imitación–, ¿de qué naturaleza es este "verdaderamente existente" para que se dé en la obra, nacida en y por la antítesis de lo apolíneo y lo dionisíaco?

Pensar el arte como imitación implica establecer una diferenciación entre un original o un referente, por un lado, y una copia, o una forma de la expresión, por otro lado; paralelamente, es establecer, en lo que concierne a la verdad, el valor supremo del original sobre el valor degradado de la copia. El uso de la palabra da algunas pistas que justifican la anterior afirmación: la imitación se hace a partir de una relación previa con alguna cosa que se copia, que es modelo y referente del hacer o del objeto imitado; el campo semántico de la palabra incluye, además, las valoraciones tanto del emular como del falsificar y del plagiar, que recaen sobre la imitación misma.

El concepto de imitación tiene significación casi exclusiva dentro de una consideración de la verdad como correspondencia o como semejanza. El concepto de imitación impone una diferenciación –que es distancia y cercanía– entre un original real y una copia, entre algo imitado y algo que imita, y constituye una relación que privilegia como originario y verdadero uno de sus términos, y como derivado y reflejo el otro término[5].

Ahora bien, ¿en qué términos se puede pensar la imitación y la imagen en el joven Nietzsche? Para empezar quiero destacar algunos lugares de *El nacimiento de la tragedia* donde se presenta el concepto de imitación:

> [Con ocasión de Beethoven] Y aun cuando el poeta musical haya hablado sobre su obra a base de imágenes, calificando, por ejemplo, una sinfonía de *pastorale*, o un tiempo de "escena junto al arroyo", y otro de "alegre reunión de aldeanos", todas estas cosas son, igualmente, nada más que representaciones simbólicas, nacidas de la música –y no, acaso, objetos que la música haya imitado–, representaciones que en ningún aspecto pueden instruirnos sobre el contenido dionisíaco de la música, más aun, que no tienen, junto a otras imágenes, ningún valor exclusivo […] la capacidad lingüística entera es incitada por el nuevo principio de imitación de la música.

5 Se trata de pensar en los supuestos de la consideración del arte como imitación (copia, reflejo, expresión, representación, evocación, etc.) de la realidad. Creo que es iluminadora la consideración de Heidegger sobre la concepción de la obra de arte como reproducción de lo dado: "[…] la reproducción [Wiedergabe] de lo ante-los-ojos [des Vorhandenen] exige coincidencia [Übereinstimmung] con lo que es, la adaptación [Anmessung] a lo que es o adequatio, como se decía en la Edad Media, y homoíosis, como ya decía Aristóteles. La coincidencia con lo que es se considera desde hace mucho tiempo como la esencia de la verdad […]" (Heidegger 1996, 29 [33-34 en la edición de P. Reclam, 1960].

> Por tanto, si nos es lícito considerar la poesía lírica como una fulguración imitativa de la música en imágenes y conceptos, podemos ahora preguntar: "¿como qué aparece [*erscheint*] la música en el espejo de las imágenes y de los conceptos?" (*NT* 2000, 73).

En este punto Nietzsche hablará de un particular artista que lleva a cabo una imitación doble, la del artista a la vez apolíneo y dionisíaco. Respecto a este artista, dice Nietzsche que su imitación es una "manifestación del estado dionisíaco, a través del influjo apolíneo, *en una imagen onírica simbólica*" (*NT* 2000, 48-49). ¿Qué significa que en una imagen apolínea se *manifieste* lo dionisíaco? Y, planteado en nuestros términos, ¿es lo apolíneo una imagen de lo dionisíaco, en tanto que expresión o símbolo suyo, que a su vez es un reflejo a-figurativo de una realidad primordial?

Los diversos sentidos para repensar la imagen y el arte: el caso de la danza

Pero, ¿qué sentidos y aplicaciones se abren a partir de estas digresiones acaso vetustas sobre la relación entre arte y realidad, y sobre la imagen y la imitación? ¿A qué volver a repetir en un encuentro de investigadores de la danza, la importancia de Nietzsche, como si ésta no estuviese ya más que demostrada y repetida?

La presencia del cuerpo –o, más propiamente, de la corporeidad– en el llamado arte contemporáneo y en sus diversos circuitos, conexiones y flujos y reflujos, no es una simple tendencia de algunos especialistas monotemáticos, ni una pegajosa moda que dote de elegancia el discurso de teóricos comprometidos con la loca productividad y las ansias de comprensión de los consumidores de la cultura. Tampoco se trata de un altruista producir discursivo para legislar tanto sobre la insistente y a veces insolente aparición del cuerpo en el arte, como para explicar las vertiginosas rupturas y desestructuraciones del cuerpo, del movimiento y de las formas artísticas en el reciente espectáculo de las artes. Pienso que de lo anteriormente expuesto se pueden aclarar al menos dos sentidos de la imagen que se refieren a su vez a dos contextos históricos de existencia de la imagen y a sus relativas comprensiones del ser, de la realidad y de la verdad. Por un lado, para decirlo en términos de Hans Belting, estaría la imagen que se supedita al arte y es absorbida por su circuito moderno, en donde se equipara a la representación, a la apariencia y a la ilusión, y en donde es algo derivado y sucedáneo. Y, por otro lado, estaría la imagen, acaso previa a la época del arte, esto es, de la estetización del arte, más cercana al sentido ritual y religioso de la figuración y, en nuestros tiempos, coetánea de una crítica y de una desestructuración de la metafísica y de la modernidad, en donde la imagen se constituye, como recuperando un sentido ritual y constructor de realidad, como un acontecer, un proceso de aparición de aquello que hasta entonces no habría advenido a la manifestación o a la experiencia de sentido: la imagen como el aparecer en que, en la visualidad (el aparecer de la cosa y la construcción de un mirar en su interpelación), se hace patente también y fundamentalmente un retraerse.

En este panorama, sin ninguna pretensión ni de cuestionar a la carrera las jerarquías estéticas tradicionales duras, ni mucho menos de formular nuevas categorizaciones, quisiera llamar la atención sobre y corresponder a la marcada presencia que tiene lo que podríamos llamar un arte performático, y puntualmente la danza, a partir del siglo xx.

* * *

Quisiera arriesgar un primer horizonte para repensar la imagen: la reciente destacada presencia de la corporeidad obedece a un cambio fundamental de mirada, de las formas de comprensión, de la tonalidad anímica de los tiempos y de la interpretación, que a su vez comporta un giro ontológico (aunque sin aires ni tonadas de gran evento metafísico trascendental), que adquiere las formas históricas de lo que podríamos llamar (con David Michael Levin) un giro semiótico, y de un giro corpóreo (con Maxine Sheets-Johnstone).

Ahora bien, no sólo con el propósito de divertirlos (que últimamente hasta la academia se ha contagiado de las luces del *entertainment*), sino sobre todo con la intención de plantear la pregunta acerca del lugar de la danza en las reflexiones filosóficas, y de los problemas que nos puede plantear respecto a la competencia de la estética para pensarla, así como de algunos requerimientos que ésta impone al pensamiento, quisiera partir de dos anécdotas. La primera sólo es una constatación de mis límites, y por tanto una declaración del carácter meramente propositivo y propedéutico de lo que me arriesgo a plantearles desde tan desventajoso punto de partida: hablo de danza, y carezco de autoridad para hablar sobre la danza, bien sea como forma, práctica o género artístico, bien sea como fenómeno estético o histórico. En efecto, ni soy bailarín, ni historiador de la danza; incluso, a pesar de la emoción que produce el subtítulo de los *Lineamientos del Plan Nacional de Danza 2010-2020*, del Ministerio de Cultura, esto es, "Para un país que baila", debo confesarme bastante marginado de ese país que baila, debido a mi falta de habilidad, gracia y técnica (Ministerio de Cultura 2010). Pero además de mi condición patética como bailarín, lo que quiero señalar con esta mención es lo que de pronto surge con el testimonio poético de José Manuel Arango, en particular, de su conocido poema en prosa "La bailarina sonámbula", donde, refiriéndose a un poema de José Lezama Lima, dice que:

> La poesía debe ser un baile. El ritmo, la música le son consustanciales. Si la prosa corresponde al caminar llano, la poesía corresponde a la danza. Debe pues empinarse, alzarse un tanto del suelo, levantarse sobre la prosa de la vida ordinaria como la bailarina se pone en puntas de pie.

Hay otro poema de José Manuel Arango, titulado "En el cuerpo del bailarín hay un duende", donde no sólo hallo la constatación de mi carencia de elegancia en mi identificación con su imagen del borracho que baila en la taberna, que quiere bailar, pero que evidentemente nada en él está hecho para el baile, entre otras cosas, porque "mantenerse erguido le cuesta trabajo", sino también una confirmación de la imagen del impulso del volar, la apariencia del volar del bailarín, cuando habla de "la especie aérea del bailarín" (Arango 1987, 85).

Con estas anécdotas quiero empezar a explicitar por qué me atreví a usar la palabra "fenomenología" en mi título. Y, para no abundar en detalles o interpretaciones afanadas, me refiero directamente a uno de sus movimientos, esto es, el movimiento desestructurante del proceder fenomenológico. Por supuesto, una vez asegurado el campo abierto para que lo que es se muestre tal y como es, el pensar no debe algo así como acechar la presa embozado en los matorrales, sino desplegar un trabajo activo de despeje de lo dado, de la tradición, de lo presupuesto. Así, una de las tendencias a proyectar imágenes en el interior de la celda cartesiana del pensamiento, al momento de hablar de danza, es la de pensar en la bailarina nefelibata, ingrávida, casi desprovista de cuerpo. Y que sea mujer, joven, bella, etérea, no son precomprensiones inocentes, sino que cargan en parte la tradición del pensamiento moderno del arte.

Por otra parte, acaso otra veta de desestructuración sea la de rastrear y cuestionar a la tradición filosófico-estética, con el propósito de caracterizar el lugar que ha ocupado la danza en su construcción discursiva de sentido. Obviamente, éste no es el momento de hacer este seguimiento, pero sí podemos plantear la pregunta de Francis Sparshott: ¿por qué los filósofos desatienden la estética de la danza?

A esta pregunta debemos responder positiva y negativamente, y en distintos sentidos. Indudablemente, desde los principios del pensamiento filosófico sistemático en Occidente, esto es, el momento en que se divorcian arte y filosofía, luego de los primeros poemas filosóficos de los presocráticos, el cuerpo y la aprehensión de la experiencia a través de los sentidos ocupan un lugar centralísimo. Por lo menos a la manera de su proscripción y marginalización de la experiencia de la verdad. Por decirlo a lo Heidegger, el cuerpo, sus sentidos, su movimiento, lo mudable y en devenir, está presente a la manera de aquello a lo que se le da la espalda, incluso de lo no dicho. Y justamente en este darle la espalda al cuerpo, se pone de presente una peculiar forma de su insistente carácter cuestionador, de fuente de preguntas.

¿Y cómo es posible que le demos la espalda al cuerpo, al propio cuerpo? Si para la epistemología en algún momento resultó paradójica la idea de que los ojos que ven puedan volverse sobre sí mismos, para observarse detenidamente en su mismo mirar, para el giro corpóreo que parece efectuar el arte en muchas de sus manifestaciones recientes parecería ser que hemos tenido que reconducirnos hacia nuestro propio cuerpo, reincorporarnos, para no darnos la espalda a nosotros mismos. Como si los medios protagónicos del pensamiento y del arte occidentales, esto es, la palabra y la imagen, no vinieran del cuerpo, como si no fueran del cuerpo.

Pero sin necesidad de entrar en giros tan ensimismados de la forma de la expresión, podríamos aceptar que la tradición occidental sí se ha ocupado del cuerpo y, particularmente, de su despliegue dancístico, mediante un par de breves menciones de autoridades. Por un lado, sabemos que existieron obras paradigmáticas sobre la danza, como las referidas por Luciano de Samósata, en el s. II, obras perdidas en los azares de los caminos. Y, por otro lado, por *El banquete* de Jenofonte, sabemos de un Sócrates que danza. Así como Nietzsche se tomó en serio, en *El nacimiento de la tragedia*, la figura del Sócrates músico, el cual está revestido de una profunda ironía para el pensamiento unilateralmente racionalista, así mismo deberíamos tomarnos en serio la imagen de un Sócrates que danza.

Para esto, me permito referir la bella referencia que hace Marie Bardet, filósofa e investigadora de la danza, de la UBA: "un Sócrates que, por una parte, se observa a sí mismo danzar ante un espejo, estudia sus movimientos y sus actitudes en un cara a cara turbio con su reflejo, y, por otra parte, lo hace al margen de las miradas de los demás". ¿Qué extraña sabiduría o qué profunda ironía, para el pensamiento occidental, plantea un Sócrates músico y bailarín? Sea como sea, queda en pie la cuestión de por qué justamente esa relación de arte y pensamiento, danza y música y pensamiento, no sólo no sobrevive en sus tratados a los azares del tiempo, sino que sobre todo no logra mantenerse como una tradición viva, sino que va a opacarse, y en últimas quedará supeditada a las artes del lenguaje y de la imagen.

Bibliografía

ARANGO, José Manuel. 1987. *Cantiga*. Medellín, Universidad de Antioquia.

HEIDEGGER, Martin. 1994. "¿Qué quiere decir pensar?". En: *Conferencias y artículos.* Barcelona, Cerbal, pp. 113-125.

———. 2009. *Ser y tiempo*. Madrid, Trotta.

———. 2001. *Zollikon Seminars*. (Medard Boss, Ed.) Evanston Northwestern University Press.

———. 1996. "El origen de la obra de arte". En: *Caminos de bosque.* Madrid, Alianza.

Jähnig, Dieter. 1982. *Historia del mundo: historia del arte*. México, Fondo de Cultura Económica.

Krauss, Rosalind and Yve- Alain Bois. 1997. "Horizontality". In: *Formless. A User's Guide*. New York, Zone Books.

Levin, David Michael. 1983. "Philosophers and the Dance". In: Roger Copeland and Marshall Cohen (eds.). *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. New York, Oxford University Press, pp. 85-94. [Traducción al español de Kena Bastien van der Meer: http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/levin.pdf].

Ministerio de Cultura. 2010. *Lineamientos del Plan Nacional de Danza 2010-2020*. http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=43777.

Nietzsche, Friedrich. 2000. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza.

La danza como representación de vida. Una invitación a la acción, la imaginación y el juego[1]

Martín Mesa Cárdenas[2]

> *Para el verdadero creador del mundo del arte, nosotros ya somos imágenes y proyecciones artísticas y en el significado de obras de arte es donde tenemos nuestra más alta dignidad, ya que sólo como fenómeno estético están la existencia y el mundo eternamente justificados.*
>
> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*

Posiblemente mi inexperiencia y mi falta de conceptos acerca de aquello que llamamos danza me lleva a cerrar los ojos por un largo rato y a pensar en la pregunta: ¿qué es la danza? Pregunta que en primera instancia podrá ser sencilla de responder, cuando en nuestras latitudes tropicales ella es fundamento, y forma parte de la propia existencia de nuestros pueblos. Sin embargo, al querer profundizar en la praxis misma del fenómeno, la situación comienza a tomar matices cada vez más complejos. De nuevo cierro los ojos y son ahora las imágenes las que llegan de manera relampagueante a mi mente; surge un primer término que podrá servirme para dar inicio al proceso de reflexión, ese es: movimiento. Sin embargo, sería tal vez más adecuado y completo el comenzar afirmando que se trata de un acto voluntario de un cuerpo, que se propone realizar dicho movimiento de manera segura y armónica. Pero, ¿se trata necesariamente de un acto voluntario? O por el contrario, las olas del mar, las nubes del cielo, las hojas de los árboles, e incluso el paso del tiempo, no serán por sí mismas una danza que carece de esa voluntad, que se da por sí sola, como un baile propio de la existencia cósmica? Sí, evidentemente sí, la respuesta debe ser afirmativa, hay un movimiento, hay una armonía que no dependen de una voluntad regidora, o por lo menos, no de una voluntad humana. Por otro lado, tampoco es patrimonio del cuerpo, nuevamente, es propiedad de cualquier objeto con masa que sigue una lógica física del movimiento. Física de un movimiento, para lo cual desearía un término tal vez más adecuado: dinámica.

---

1 El presente ensayo constituye un resultado parcial de la investigación "Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo", de la que el autor es co-investigador. Esta investigación está adscrita al Departamento de Humanidades, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, y financiada por esta misma institución. Hace parte del grupo de investigación "Reflexión y creación artística contemporáneas", reconocido por Colciencias, categoría A, 2014-2015.

2 Médico ortopedista, Universidad del Rosario. Es Magíster en Estética e Historia del Arte, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Ha estado vinculado con la misma universidad en el grupo de investigación "Reflexión y creación artística contemporánea" y en el proyecto "Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo". Ha sido profesor en las cátedras de Teoría Estética e Historia del Arte en el Departamento de Humanidades, de la Facultad de Ciencias Sociales, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Entonces, la danza, como acto humano y acto del cuerpo, es claramente un acto dinámico que se rige bajo leyes físicas. Sin embargo, pienso ahora, ¿qué podría ser más dinámico que la vida? Creo que nada. Ésta es verdaderamente una danza, no sólo por su biología y su fisiología. Sin embargo, todas estas acciones animales o de la naturaleza son propias de un acto instintivo, o producto de un condicionamiento especifico.

Por su parte, la danza como acción, producto del ser humano, está inmersa dentro del mundo de lo simbólico y de la imagen como poética. Entonces, danza y vida comienzan a conjugarse, a compartir acciones, e incluso a compartir la historia. Y entonces, pienso en la historia del vivir, y veo que la danza ha estado siempre allí, presente. Danza de aquel niño que gatea y ríe, o danza de aquel que comienza temeroso y frágil a andar y a jugar; danza que igualmente comienza a perfilarse dentro de las normas de un juego. Entonces, podríamos aquí pensar que además de movimiento y acción dinámica, la danza es un tipo de juego; movimientos repetidos y coordinados con un final y un comienzo, con unas normas, y un tercero que observa, juzga e incluso se deleita.

A partir de este momento, la inquietud me ha llevado apresuradamente a investigar, a jugar ahora el papel del investigador inquieto, ante aquello que hasta hace poco era un desconocido, y que ahora comienza a abrirse en medio de una dialéctica sorprendente y dinámica. La investigación me ha llevado en primera instancia hacia una antropología de la danza, a escudriñar sus comienzos y los fuertes lazos que la han unido de manera persistente y fundamental con la existencia del hombre. Ese trayecto histórico me trae desde la era de las cavernas, pasando por las más sofisticadas y elitistas danzas de los siglos XVII y XVIII en las ostentosas cortes europeas, hasta terminar en la monumental y artística danza de nuestra contemporaneidad.

Claramente, el objetivo que se perfila desde el comienzo hasta el final es el de vincular de manera indisoluble a la danza con la vida. Esta historia vinculante puede incluso remontarse a la de la especie humana, cuando el hombre danzaba de manera ritual, en un acto que en un comienzo fue dedicado a lo femenino y a la fertilidad. Hombres y mujeres, dotados de grandes atributos y de una movilidad y gracia sin igual, eran capaces de elevarse hasta los dioses, y con su dinamismo y desenvoltura, emanar una súplica. Así, la danza comenzó como un acto de conjuro mágico y solemne, convencidos de que ella sería la forma más efectiva para controlar la naturaleza. La danza fue entonces el puente tejido por los humanos, para unir a la Madre Tierra –con su generosidad fertilizadora– y al cielo –hogar de los dioses–.

Desde esa expresión casi sagrada, la danza ha transcurrido históricamente dentro de diversas funciones sociales; tal vez, como ritual religioso y ceremonial, o quizá al servicio de la diversión popular, el arte y el espectáculo. Hoy por ejemplo, la danza, en las sociedades modernas, se ha incorporado incluso, a tareas como la educación y la psicoterapia.

Por otro lado, ella ha sido también un medio efectivo en el conocimiento del propio cuerpo y la subjetividad. El bailarín, que se forma en frente al espejo, observa el repliegue de su cuerpo, lo estudia, analiza y llega a tener una conciencia precisa y pormenorizada de su propia corporalidad. Este estadio del espejo lacaniano, lleva a su vez a una doble lectura; por un lado es mítica, en cuanto es la puesta en escena de un Yo constituido a partir de la imagen. Sin embargo, es también dramática, en cuanto marca el destino de ese sujeto que se confunde con la imagen (Baz 1996, 73). Es por ello, que Maurice Merleau-Ponty afirma, que tal vez, sea la danza la que nos lleve a acercarnos a una verdadera fenomenología del cuerpo. Así pues, la danza como la vida, representan a un ser vivo, y se constituyen en lo opuesto al quietismo del final y de la muerte.

Ese recorrido nutre aun más mi repertorio de adjetivos con respecto a ella, a este punto se han sumado a su significado términos como magia, rito, muerte, y erotismo. Y es precisamente en este punto donde debo poner ahora

los pies sobre la tierra, abrir los ojos, y dejar de pasearme de manera ensoñadora por el concepto de la danza. Ahora, es precisamente cuando debo comenzar a dar piso y fundamento a mi reflexión. Una primera conclusión, que a su vez será el punto de partida a mi investigación, me permite entonces pensar a la danza muy de la mano de la vida, ¿qué son pues la acción, la imaginación y el juego, sino actos o circunstancias que merodean a la vida y le dan significado?

* * *

El 5 de marzo de 1936, el poeta francés Paul Valéry dictaba una conferencia en la Université des Annales. En ella pretendía mostrar al auditorio sus reflexiones acerca de lo que él denominó una filosofía de la danza. Claramente, el objetivo que se perfilaba era el de vincular, de manera indisoluble a la danza con la vida.

Sin embargo, Paul Valéry plantea un desafío inquietante que nos lleva a la pregunta sobre la utilidad de ella. Pregunta a la que él mismo da una respuesta, que como ya se ha dicho, nos lleva a pensarla como un acto propio de la vida y de la experiencia de vivir.

La pregunta de Valéry por la utilidad de la acción de danzar, cuestiona su consumo energético como algo que en principio es innecesario, si se compara con el gasto energético de actividades animales funcionales, que finalmente son fundamentales y necesarias. La inquietud de Valéry, al estudiar la danza, comienza con un análisis profundo de las actividades humanas y su consumo energético; ella podría ser vista como una acción ordenada del cuerpo humano, como el conjunto de una multitud de actos que no tienen, aparentemente, una función para las operaciones esenciales y fundamentales de la vida. Creeríamos a partir de este enunciado, que en primera instancia, nuestras acciones y energías, deberían estar enfocadas únicamente para salvaguardar nuestras necesidades fisiológicas; para defendernos o para actuar en medio del mundo en el que vivimos.

Sin embargo, ¿será quizás nuestro cuerpo, a la manera cartesiana, el accionar permanente de una máquina perfectamente indiferente e insensible, que funciona sosegadamente dentro de los ciclos del funcionamiento orgánico? Valéry piensa en la vida de los animales, en su ausencia del poder perceptivo de los sentidos, en su quietismo en medio de un vivir tranquilo, y su quehacer dinámico, en *pro* de una utilidad propia de la irracionalidad. No hay mayor demanda, ni tampoco mayor consumo de sus energías en actos arbitrarios e inoficiosos, su único y verdadero actuar se fundamenta en suplir, mediante una demanda energética sus necesidades básicas.

Incluso Valéry cuestiona, actos tan propios del ser humano como el de pensar, el cual podría ser visto en primera instancia, de igual forma, como aquello que se hace innecesario ante las alternativas fundamentales de la existencia. Por ejemplo, se pregunta si sirve de algo pensar sobre la muerte o incluso sobre el origen de la vida, a sabiendas de que posiblemente ese pensar sea tan innecesario como el danzar: "nuestros pensamientos más profundos –dice Valéry– son los más indiferentes a nuestra conservación, y de algún modo fútiles con respecto a ellos" (Valéry 1991, 177). Sin embargo, pese a esto, añade que seguimos pensando, analizando, pretendiendo encontrar respuestas a los derroteros de nuestra existencia. Incluso hemos inventado las artes y las ciencias, para facilitar el desarrollo de nuestra vida.

Por lo tanto, ante estas reflexiones, la pregunta obligada sería: ¿y por qué entonces el pensamiento, la ciencia y las artes se hacen tan fundamentales para el hombre? Quizás la respuesta sea obvia, y es el mismo Valéry quien la da: porque la pretensión humana de ir más allá de lo irracional, lleva a convertir aquello que en apariencia es inútil, en una utilidad, es decir, crear y pensar son el comienzo de una nueva necesidad esencial en el hombre. El pensar, por ejemplo, nos lleva a no detenernos únicamente en aquello evidente, nos propone proyectos y caminos que generen nuevas salidas, nuevos interrogantes y en algunas ocasiones propuestas incomprensibles.

De esta necesidad novedosa y creadora, comienza la respuesta que Valéry le dará al acto de la danza como fundamento de vida, inmerso dentro de las necesidades creativas del ser humano. El propósito de esta ponencia es precisamente abordar a la danza como un poder creador y dinámico, en el que participan de manera conjunta la imaginación y el juego, y que serán las que en última instancia den una respuesta veraz a las inquietudes acerca de su utilidad.

Sin embargo, se hace indispensable pensar desde una óptica paralela, el hecho real del arte como obra que obra dentro del campo vital, y será para ello necesario profundizar en la problemática de la utilidad de las cosas, y por supuesto, de la utilidad de la cosa-obra de arte.

* * *

Comencemos en este punto a comprender el concepto de utilidad. Quizás sea Martin Heidegger quien nos aproxime al esclarecimiento de esta pregunta. Lo primero que nuestro autor nos hace saber, es que un instrumento útil es tal por su utilidad, y ésta última, descansa a su vez en la plenitud de su ser. Heidegger es claro cuando afirma que "aquélla vibra en ésta y nada sería sin ella" (Heidegger 2005, 26). Sin embargo, pareciera a primera vista que aquel concepto es válido para un utensilio inmerso dentro de la cotidianidad de la vida; un jarrón o un objeto cualquiera por ejemplo, pero, ¿cómo introducir lo útil dentro de la obra de arte? Para dar respuesta a esta pregunta Heidegger afirma que todo surge en un comienzo como cosa, y desde allí, deberá comenzar a encontrar su verdadero sentido como obra; con lo que el punto de partida será que "todas las obras poseen ese carácter de cosa" (Heidegger 2005, 12). Sin embargo, dicha cosa primigenia deberá ser acabada, para que se dé a conocer públicamente y sobre ella se cimiente y construya la obra.

Esta cosa acabada que es a su vez materia y forma, viene dispuesta de acuerdo a su uso, y es allí donde lo útil comienza a surgir. Por lo tanto, la utilidad es previa e inherente a toda cosa y en presencia de su utilidad, dicha cosa dejará de ser cosa a medias y se dispondrá a ser obra de arte. Sin embargo, advierte Heidegger que se deberá evitar "convertir a la cosa y a la obra en nuevas modalidades de utensilios" (Heidegger 2005, 22).

Por otro lado, el ser útil reside en su esencial seguridad y fiabilidad, dice Heidegger. Así entonces, cuando analiza los zapatos de campesino de la obra de Van Gogh, asegura que éste usa esos zapatos con seguridad, es decir, se siente seguro al usarlos, y son ellos, no sólo fundamentales en su uso, sino también en su aproximación a la tierra y al mundo.

Entonces, comienza a quedar claro que en los extremos de este discurso, están la cosa y la obra. La primera, como cualquier ente natural es autosuficiente, y la segunda, es producto de un proceso de elaboración y producción. Sin embargo, por su parte, la diferencia fundamental entre ambas, radica en que en la obra, la esencia radica en su "desocultar" la verdad del ente, mientras que la cosa es "mera cosa" en su aparecer. Por ello, Heidegger afirma que "en la obra de arte se ha puesto la verdad de lo ente. El ser de lo ente alcanza la permanencia en su aparecer" (Heidegger 2005, 25). Este aparecer es a su vez una apertura al mundo, por lo que "ser obra significa levantar un mundo".

El carácter de obra de toda obra, entonces más que por su pura utilidad, está dada más por la apertura que se hace desde ella, y por el hecho de haber sido creada por un artista; esa creación es a su vez un traer adelante, y es la forma real de mostrar que a partir de ella ha ocurrido un desocultamiento de esa cosa; dice Heidegger, "el impulso que emerge de la obra haciéndola destacar como tal obra y lo incesante de ese imperceptible destacar es lo que constituye la perdurabilidad del reposar de sí mismo de la obra" (Heidegger 2005, 47).

Por lo tanto, toda obra de arte, más que ser catalogada como un acto útil o inútil, deberá ser más bien comprendida por su carácter de apertura al mundo, que se hace evidente a partir de su creación y elaboración.

Trayendo estos conceptos a la danza, el acto de danzar, dejará entonces de ser una mera cosa, un acto baldío, para transformarse ahora en obra de arte, cargada de una alegoría y un simbolismo, que se enriquece en su proceso creativo. Serán entonces la acción de la imaginación y la sensibilidad generada por el hombre, las que finalmente den esa apertura. Éste es el punto crucial de nuestra investigación: comprender a la danza por su contenido, ya no vacío y arbitrario, sino como un evento cargado de afectividad y sentimientos, generadores de una dialéctica y un movimiento espiritual que actúan como representación de la vida misma.

* * *

Volvamos entonces de nuevo a la pregunta de Valéry. En medio de ella, que en principio surge pesimista frente al acto de danzar, él comienza a dar respuestas al afirmar, que aunque la danza es inútil como función vital, es a partir de la búsqueda y la elaboración individual, que surge precisamente al pensarla y al crearla, desde donde comienza a vislumbrarse su verdadera utilidad. Es decir, es en su acción creadora, desprendida de ese acto –en apariencia inútil–, la que hace que aquello sea comprendido ahora como un acto útil en cuanto obra y reflexión de vida. Por lo tanto, debe quedar entonces claro que el primer paso hacia el sentido de la danza es su comprensión como obra de arte, antes que por su connotación como acto cargado de utilidad. Lo cual igualmente entraría a estar en consonancia con Heidegger, al percibir a la obra de arte como tal en la medida en que esta sea una creación que se abre y desoculta. Este proceso de apertura heideggeriana, comienza entonces con la acción, y surge como un movimiento de adentro hacia afuera, que parte del interior mismo del bailarín.

Para comprender adecuadamente esta acción creadora, quizás sea necesario comenzar por remitirnos al análisis etimológico de la palabra danza. En todas las lenguas europeas ella se deriva de la raíz "*tan*", que en sánscrito significa tensión (Baz 1996, 143). Tensión que nos hace entonces pensar en dos polos de fuerzas diversas, unos movimientos antagónicos, una fricción, y una producción enorme que se crea a través y a partir del cuerpo. La danza, es entonces, en primera instancia, una acción que se genera de una tensión, y es precisamente ésta última, la que comienza el proceso de transformación hacia la creación.

Ya desde la Grecia antigua, el arte fue vinculado de múltiples formas con la acción. En la tragedia por ejemplo, el acto de actuar era una puesta en escena relacionada con el dolor, la infelicidad y el sufrimiento; quizás en contraposición al anhelo desbordado de belleza, placer, fiesta y diversión. Así entonces, la práctica del arte fue vista por los griegos como un *agón*, una lucha, un conflicto entre diferentes, un debate dialéctico.

Ese enfrentamiento entre dos fuerzas distintas, unas creadoras y mágicas, y otras destructoras y fúnebres, se conjugaron para dar lugar a la gran figura de la Antigüedad: el *pathos.* El personaje de la tragedia griega, persuade a través de dicho *pathos,* y despierta en el espectador la euforia y el éxtasis, al convertirlo, incluso, en un personaje más de su dramática presencia. Inmersos en la obra, estarán entonces no sólo quienes representan la obra misma, sino aquellos que la observan, dando lugar a una experiencia que sobrepasa lo particular y se convierte en universal. Esta acción estética, concluye efectivamente con un perfeccionamiento de la obra, en la que su exhibición pública y su fuerza representativa se convierten en transmisibles y comunicables. Dice Nietzsche, que en este juego de exaltaciones, el individuo adversario es redimido de su individualidad en la medida en que logra convertirse en sujeto artista convertido en apariencia (Nietzsche 2005, 68).

La presencia de aquel que interpela a su adversario, y que lucha, interactúa y se entrega, genera por tanto una acción, que embebida en el ámbito del arte, generará una acción de tipo estética. Así entonces, la acción de combate, deriva en un acto de experiencia que tiene un comienzo, un desarrollo y, finalmente, declinará en un epílogo de contemplación, reflexión o goce estético. Sin embargo, en contraposición a este último, en medio del desarrollo abrumador de esa lucha, lo esperado no será necesariamente un goce, sino que nuevamente a la manera griega, serán necesarios, no sólo el regocijo y el triunfo, sino incluso, el dolor y el sufrimiento. Por lo tanto, en la experiencia de la danza, la emoción pertenece a un sujeto comprometido con el drama, que se desplaza desde el placer hasta el dolor, y en esta polaridad de sentimientos y sensaciones, confirma el carácter móvil, articulado y dinámico, compuesto de pasiones y acciones.

Por su parte, el dinamismo del que goza la obra de arte, en medio de sus ires y venires, de la tensión generada desde su comienzo hasta su final, hacen de ella una experiencia particular y autónoma, en la que sería posible encontrar la verdad y el desocultamiento del que habla Heidegger.

A partir de este momento, ya no se hablaría de una acción a secas, ahora estaremos hablando de una acción estética, que va logrando su perfeccionamiento como obra, y lo logra solamente a partir de su emotividad y en el resultado de su lucha; en la conciencia grupal que se genera al haberse entregado por completo a la culminación de una tarea.

Sin embargo, la perfecta concreción estética podrá también incluso encontrarse en lo incompleto, inacabado e indeterminado (Perniola 2001, 159). En este caso, no será necesario concebir la obra, como un evento armónico y perfecto, que persigue un hilo conductor y lo consigue logrando el equilibrio en su combate. Por el contrario, en él se introducirán nuevos aspectos, tortuosos e incomprendidos, donde la ausencia, el inconformismo y el vacío serán sus protagonistas.

Efectivamente Valéry tenía razón: de la danza se desprende una energía, un gasto y un consumo; la fuerza es su motor y la armonía su encanto. Los cuerpos en masa se han desplazado y han trastocado y cuestionado una verdad, su elocuencia nos lleva al deleite del movimiento. Sin embargo, su finalidad no se fija por su función, la magia comienza con un movimiento, que como en el péndulo de un reloj, sólo marca la armonía del paso del tiempo, pero que detrás de él esconde un mecanismo complejo y duradero, que se hace cíclico y enigmático.

La acción en la danza comienza entonces a aparecer detrás de los objetos y los acontecimientos que representan un libreto, pero además de ello, se reinventa y se reinterpreta por la gracia de sus espectadores y su público. Allí la acción trascenderá hasta convertirse en experiencia artística, incorporada a la cotidianidad de la vida. La animación del espectáculo transporta consigo tensiones, juego y diversión, que convierten a la experiencia en un acto de conciencia creativa, lúdica, individual y colectiva. En sí, el verdadero dinamismo de la danza hace surgir de los objetos y de los cuerpos un espacio hacia la imaginación y el juego.

* * *

Podremos entonces ir recogiendo conceptos que nos lleven a un diálogo elocuente acerca de la danza como acción estética. Ha quedado claro que el acto mismo de danzar ha sido concebido como aquello, de hecho, dinámico y móvil. Sin embargo, el propósito a continuación es establecer el germen propio de dicha dinámica que surge del proceso imaginativo. Pero, ¿qué relación guardan la acción estética y la imaginación? Comencemos por entender a esta última, a la manera del filósofo francés Gaston Bachelard, no como aquello que tiene por facultad formar imágenes, sino por el contrario de deformarlas, suministradas por la percepción y por la facultad de liberarnos de las imágenes primeras (Bachelard 2006, 9). Esto equivale a decir que una imagen acabada y estática es el comienzo de una imagen carente de

imaginación. Por ende, esta última no es más que un acto que supera lo estático, va más allá de ello, y se convierte en movilidad. La imaginación –asegura nuevamente Bachelard– "es sobre todo un tipo de movilidad espiritual, el tipo de la movilidad espiritual más grande, más vivaz, más viva" (Bachelard 2006, 10). Por lo tanto, el movimiento de la danza que queremos proponer, es un movimiento más hacia aquel dinamismo "imaginado", entendido como acto poético, conductor de significados, adjetivos y metáforas; un movimiento que rebase al pensamiento.

Por lo tanto, cuando expresamos que la danza es dinamismo y movilidad, no sólo nos referimos al acto voluntario de movernos, por el contrario, ese tipo de "movilidad espiritual" del que nos habla Bachelard, nos permite una aproximación y una cercanía a la trascendencia, y aunque la danza como arte es inmanencia, el pensar en un movimiento trascendente nos permite visualizarla como evidencia de una poética. Las imágenes de la vida –dice Bachelard– harán cuerpo con la vida misma. No podría conocerse la vida mejor que en la producción de sus imágenes. La imaginación sería entonces un terreno apropiado para la meditación acerca de la vida (Bachelard 2006, 314). Nuestro segundo paso, más allá de la actividad dinámica de la danza, es comprenderla pues bajo la óptica de un análisis de la imaginación, que la separa nuevamente de cualquier evidencia funcional y cognitiva.

La obra de arte, en cuanto producto de la imaginación, podríamos afirmar, es algo irreal que permanece como tal (Perniola 2001, 177). Por lo tanto, el verdadero valor de la imagen, está dado cuando ella se ha convertido en un evento, en el que la imaginación surge como la esencia que le dará su particular significado. Así entonces, cuando la acción estética se ha alejado de esa realidad fundamental, estará entonces llamada a ser el comienzo de un desvelamiento y una presencia cercana a un acto de libertad que se dirige hacia el espectador.

La presencia de la experiencia estética deberá entonces asumirse como un acto imaginario y liberador, en contraposición a la realidad. La verdadera movilidad del acto estético, más que un evento físico, se concretará cuando él ingrese al reino de lo imaginario, con lo cual podrá entonces transformarse en un evento fundador de meditación y vida.

La acción estética e imaginaria supera el quietismo sostenido por la realidad. El nuevo acontecimiento mediado, ahora por la imaginación, nace como producto de una libertad, y se despliega profundamente para que quien la observe y la escuche, pueda así mismo intervenir en el proceso constructivo, que lleve libertad a otros. Por ello, "el arte se sustrae al rígido determinismo que impera en el mundo real" (Perniola 2001, 179).

En este punto, la danza como actuar dinámico, propio de nuestra existencia física, deberá reconocerse ahora como un lenguaje vital, comprendido por su actividad renovadora, con la esperanza de vigorizar y tonificar la propia existencia; de modo que Bachelard dice nuevamente: "hay que revisar todos los deseos de abandonar lo que se ve y lo que se dice en favor de lo que se imagina" (Bachelard 2006, 12). Una vez logrado este proceso, la imagen se encontrará cargada de un poder imaginativo y seductor, para lanzarse hacia una nueva vida; una vida donde la seducción se transforma en complicidad y juego. El valor de la vida, dice Nietzsche, se da cuando lo creado sea destruido, para dar cabida a lo creado nuevo; "el creador tiene que ser siempre un destructor" (Nietzsche 2001, 142).

Por tal razón, el movimiento de la imaginación nos sobrecargará de belleza, novedad y sensualidad como acto poético. Sólo a través de ella, ese movimiento en apariencia inútil, permitirá profundizar la realidad del hecho, para descubrir su verdadera esencia, sus matices y desplazamientos. La imaginación permite convertir la trayectoria de lo real, en ensueño y creación.

La danza se percibe entonces, como acción estética que deberá ser mediada y potencializada por la imaginación, y en la que el hombre establecerá una relación diferente con su mundo. Es allí donde verdaderamente la imaginación creadora adquiere profundidad y cobra sentido. Además de ello deviene un intercambio y una puesta en escena listos para ser evaluados como juego creador, dotados de su más alto contenido poético.

* * *

Cuando afirmamos, que la danza es un juego, estamos hablando de ella como un acto abierto y comunicativo, como una experiencia multisensorial y compleja, en la que participan no sólo los sentidos y la percepción, sino como ya se ha dicho anteriormente, la lucha, el combate, el movimiento, la imaginación, y por supuesto, el espectador. El cuerpo, es precisamente ese objeto que establece la relación. Cada cuerpo desarrolla un movimiento, un ritmo y un tiempo, que modifican y deforman el espacio; cada acto se hace a su vez visible y experimentable. Es allí, en medio de este complejo proceso, donde comienza el verdadero juego de la danza, a través del cual, se conjugará como un dinamismo con sentido.

Volvamos de nuevo a pensar a la danza como una tensión y un momento compuesto por fuerzas antagónicas que se enfrentan como acción y movimiento. Es precisamente esa tensión, además de ser una acción estética, la que nos lleva ahora a pensar, que igualmente se da comienzo a un acto lúdico y vinculante con el acto estético; esta danza y su juego, compartirán entonces características, y serán del mismo modo, una lucha, un "*agón*", que se hace evidente tras la exaltación, la ironía, el cortejo, la burla, e incluso el dolor.

Podríamos entonces comenzar a recoger conceptos, que nos lleven a concretar a la danza, como un acto producto de una dinámica que participa como tal de un juego. Si pensamos ahora en ella, ligada antropológicamente al desarrollo de la especie humana, y a ésta como fundadora de la cultura, igualmente podríamos asegurar, ceñidos al pensamiento del filósofo e historiador holandés, Johan Huizinga, que el juego hace parte fundamental en la construcción del hombre como ser inmerso dentro de esa cultura. Esta última constituye precisamente el espacio que impone las reglas para dicho juego, pero es él, en sí mismo, en su esencia, el que logra la ritualización, la competencia y la libertad, generadas de su proceso lúdico. Y es precisamente en su final liberador, donde para Huizinga deberá estar enfocado el verdadero objetivo del juego.

Otra característica fundamental del juego es que si bien es cierto, éste reposa sobre un espacio y un tiempo definidos, es igualmente capaz de crear una realidad paralela a aquella en la que en principio se fundamentó. Es decir, nuevamente el juego, tal como ya lo hizo la imaginación, es capaz de romper la realidad, por ello Huizinga asegura: "El juego es una acción y ocupación libre […] que va acompañado de un sentimiento de tensión y de alegría y de la conciencia de 'ser de otro modo' que en la vida corriente" (Huizinga 2005, 44). Con todo lo dicho, podremos ir comprendiendo que entonces, la danza cimentada en el juego y la imaginación, sostienen una realidad liberadora, novedosa y restauradora.

Adentrémonos ahora en otro punto de crucial importancia. La danza, como se ha venido diciendo, en general es un juego constituido por su libertad, su gracia y su armonía, que además se encuentra precedida siempre de un gran poder creador. Lo interesante ahora, es que además de ello, la dinámica que surge de los participantes, como una representación del mundo, llega a un espectador que disfruta con autonomía la creación, estableciendo ahora otro juego que deja de ser el compromiso de sus actores, para hacerse abierto, expuesto y susceptible a la interpretación de un tercero. A partir de allí, el juego se ha expandido, y sus límites serán cada vez más extensos, al igual que su poder creador y contemplativo.

Entonces, el juego como obra de arte deberá comenzar a ser comprendido como un proceso que fortalece la comunicación humana, en el que como dice Hans Georg Gadamer, el observador igualmente "juega-con", participa de ese movimiento que se repite, "es algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el juego, es parte de él" (Gadamer 1991, 69). Por lo tanto, el espectador es acompañante del juego, e incluso hace parte del movimiento y el dinamismo de su danza, así, además de co-participador, a través del impulso lúdico anula la distancia con sus interlocutores en el juego. Así, la danza deja la responsabilidad en aquel otro, de completar el acto, y establecer un espacio desafiante no sólo hacia la construcción, sino incluso, hacia la reflexión.

De igual manera, para Gadamer, situado dentro de la hermenéutica filosófica, el juego, al igual que en Huizinga, deberá ser comprendido como "una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto en la cultura humana sin un componente lúdico" (Gadamer 1991, 66). Como tal, este acto propio del ámbito de la cultura, llevará consigo un "automovimiento", y una dinámica autónoma, en la que no existe un comienzo, ni tampoco un final; se trata por el contrario, si pudiéramos afirmarlo así, de un anacronismo o mejor de un vaivén pendular, en el que la totalidad de su movimiento estará cargada de importantes consideraciones, que sumadas, darán sentido y concreción a la experiencia lúdica.

Igualmente, la danza como juego es una metáfora hacia la imitación, que podríamos afirmar, es la otra cara de la moneda que confronta a la imaginación. El cuerpo es el portador de esa expresión mimética, y ahora como objeto artístico será quien convierta en representación algo que precisamente él no es (Gadamer 2006, 133). Por lo tanto, el acto mimético de la danza y el juego, es en sí mismo representación, no a la manera platónica del fraude, el engaño y la copia, sino por el contrario, como estructura de comunicación que genera una confrontación y un conocimiento. La relación mimética que parte del juego, está mediada por un proceso de *des*-cubrimiento, o tal vez a la manera aristotélica de *agnitio* o "*re*-conocimiento", a través del cual, quien observa y pretende nutrirse de lo observado, haga el ejercicio de mirar él mismo, correctamente. Es allí, donde Gadamer agrega, que "imitar es mostrar [...] pues en la imitación se hace siempre visible algo más que lo que la llamada realidad ofrece" (Gadamer 2006, 135).

Detrás de la danza y su juego comunicacional y mimético, hay algo que se vislumbra más allá de toda realidad. Ése es el punto donde danzar, jugar e imaginar poéticamente, se funden en un acto que representa en sí mismo a la vida.

Para concluir y recoger conceptos a este respecto, podríamos asegurar que la danza como juego, es una acción libre y desinteresada, que colocada dentro de los límites de la vida cotidiana, tiene la propiedad de ser sentida fuera de ella. Además, en su capacidad lúdica, es capaz de absorber al danzante por completo sin ningún interés, hasta llevarlo al misterio profundo de la lucha y el juego. Es por ello que, como afirma nuevamente Huizinga, ese juego "está lleno de orden, tensión, movimiento, solemnidad y entusiasmo. Sólo en una fase posterior se adhiere a este juego la idea de que en él se expresa algo: una idea de la vida" (Huizinga 2005, 56). Juego de la vida, que como afirmara Gadamer, años más tarde, será como un espejo que permite que nos avistemos a nosotros mismos, "muchas veces de un modo bastante inesperado, muchas veces de un modo bastante extraño: cómo somos, cómo podríamos ser" (Gadamer 2006, 136).

En realidad, danza y juego, ambos como movimiento vital, como evidencia del exceso y la exaltación, como fuerza y *agón*, son las dos caras de la misma moneda, inseparables, que se introducen dentro de lo más profundo de nuestra esencia humana, es por ello, que como afirmaba Schiller, "el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega" (Schiller 1990, 241). Ello es claro, puesto que el juego es la "forma viva", y la puesta en práctica de la libertad, "en la disposición estética del juego, el hombre entra en el reino de

las ideas, sin abandonar por ello el mundo sensible", dice Schiller (Schiller 1990, LXVI). Así, podríamos afirmar que en la danza y en su juego, se representa un exceso enmarcado dentro de su "autorrepresentación de ser viviente".

* * *

A manera de conclusión, además de su extrovertida figura, y de la irradiación de sus movimientos, también la danza recoge en sí misma un mundo que ha sido creado por su bailarín, un cuerpo, que como afirma Valéry "parece ignorar lo que le rodea, parece que no tenga otra preocupación por sí mismo" (Valéry 1991, 181).

De tal suerte, en este punto hemos dado el gran salto, y con ello podremos comenzar a dar respuestas a las inquietudes sobre su utilidad. La danza ahora ha pasado de ser simbolismo y metáfora, ritual y magia, súplica a los dioses, para convertirse, en un acto necesario, un elemento fundacional de la vida y de la experiencia del cuerpo y la cultura. Necesario, en cuanto a que como fenómeno lúdico, se hace inseparable del desarrollo mismo de la especie; y fundacional puesto que su puesta en escena no es otra cosa que un desenmascaramiento, y el comienzo a experiencias poéticas y artísticas.

Lo realmente sorprendente de la danza será entonces ahora, su capacidad para convertir, a partir del movimiento, el dinamismo y la gracia a aquel cuerpo que danza, en una materia que lucha por desprenderse de su quietismo; en un ser que se mueve mediado por el poder creador de la imaginación; en un cuerpo que juega en medio de la cultura que lo contiene.

La danza será un rostro y como tal, establecerá una relación de alteridad, una reciprocidad como acto de comunicación entre aquellos que danzan y sus contemplativos espectadores. La conjugación dinámica de ese cuerpo, su acción y lo excesivo del acto, como movimiento aun mayor del necesario para sus actividades cotidianas, hacen de la danza un acto especial, que en medio de su amplitud y frecuencia, llevan incluso al éxtasis y a la embriaguez; ese cuerpo, que como afirma Valéry, "parece separarse de sus equilibrios ordinarios […] está como dotado de una elasticidad superior que recuperaría el impulso de cada movimiento y lo restituiría enseguida" (Valéry 1991, 181).

Podríamos entonces asegurar que la verdadera utilidad de la danza se configura en su poder conformador de vida, bajo la expresión poética del movimiento, la imaginación y el juego; y es precisamente desde ese hilo conductor, desde donde surge, ya no como el acto de un organismo que cumple una función física y orgánica, sino por el contrario, como un cuerpo que participa de una dinámica que permite develar, a la manera heideggeriana, una verdad inmanente y sorprendente: la vida.

Surge entonces, pensando de nuevo en Valéry, la danza como una acción trasladada al mundo, al espacio-tiempo, como un instrumento del arte y de la creación humana, que pretende abordar los misterios del vivir y del saber humano, pero que a su vez, profundiza en el cuerpo y lo lleva a una inestabilidad anhelada y equilibrada, que logra vencer la gravedad en cada movimiento. En este acto de creación, el ser humano juega como ser omnipotente su juego creador a través de la fuerza, la armonía, el movimiento y aun más importante, su imaginación. Ese juego al final del discurso llevará a convertir –como dice Valéry–, lo inútil en útil, y la conversión en necesario, de aquello que en primera instancia podría ser considerado arbitrario.

Estamos aquí en frente a algo que se llama danza; un cuerpo cargado de energías, de fuerza y de contracciones voluntarias y controladas, que generan un juego, una dialéctica y un lenguaje claro, que desde su interminable filigrana

se dispone, como arte que es, a mover sentimiento, interrogantes y a generar un dinamismo que potencia su sentido; detrás de ella, diría Valéry: "[Hay] una luz de libertad que emana de su movimiento".

Ese arte de la danza ha pasado de ser un movimiento inútil, que consume una energía vital necesaria para el organismo, en un espectáculo en todo el sentido de la palabra, que muestra una dinámica abierta y derrochadora, que ha abandonado su vana inutilidad para ser ahora obra de arte, necesidad de sentimiento, albergue y ensoñación.

Así entonces, la danza como arte, parafraseando de nuevo a Nietzsche, posibilita la vida… es el gran estimulante de la vida; el arte como fuerza superior, contraria a toda voluntad de negación de la vida; el arte como redención del hombre trágico, guerrero y héroe; el arte como el gran estimulante tanto fisiológico como psicológico, como lo que empuja eternamente a vivir (Nietzsche 2001, 76).

Bibliografía

Bachelard, Gastón. 2006. *El aire y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica.

Baz, Margarita. 1996. *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.

Gadamer, Hans Georg. 2006. *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos.

———. 1991. *La actualidad de lo bello. El arte como juego,* símbolo y fiesta. Barcelona, Paidós.

Heidegger, Martin. 2005. *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza.

Huizinga, Johan. 2005. *Homo ludens*. Madrid, Alianza.

Nietzsche, Friedrich. 2005. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza.

———. 2001. *Estética y teoría de las artes*. Madrid, Tecnos.

Perniola, Mario. 2001. *La estética del siglo xx*. Madrid, Akal (col. La Balsa de Medusa).

Schiller, Friedrich. 1990. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona, Anthropos.

Valéry, Paul. 1991. *Teoría poética y estética*. Madrid, Akal (col. La Balsa de Medusa).

Del cuerpo al sentido[1]

Alejandra Pineda Silva[2]

Parto del cuerpo, parto de la presencia de la vibración en mi carne, parto de la conjunción hecha memoria-cuerpo-sensible a través de mi acción, de mi movimiento…

¿En qué contextos se hace notable el sentir? ¿Cómo se ha establecido una relación del sentir con los sentidos y con el sentido/significado? ¿Cómo construimos sentido y/o sin sentido a partir de lo que sentimos?

Sentir con *los sentidos* implica una actividad permanente que trae consigo la percepción de estímulos siempre cambiantes y la creación de sentido (significado) a través de la acción y/o la expresión. La relación que el ser humano establece con el mundo determina este proceso de sentir, este percibir y atribuir sentido. En el sentir, el cuerpo aparece con su esencia compuesta por límites físicos y simbólicos (esos perceptibles por medio de su materialidad, otros que son tangibles por el significado que los integra, y aquellos que desbordan cualquier significado concreto), con los cuales el ser puede filtrar su experiencia y construir el espacio dentro del cual hacer, sentir, expresar, es fundamental para sí mismo.

Sentir y *dar sentido* son conceptos recurrentes en este trabajo: sentimos cuando podemos percibir sensiblemente algo por medio de los sentidos y en relación con una experiencia personal del mundo, y también sentimos (creamos sentido) cuando podemos generar procesos significativos que nos permiten comprender o intuir cómo se constituye nuestra experiencia. La experiencia auténtica del yo está presente en esa experiencia sensible. ¿Cómo es la presencia del cuerpo en la experiencia del ser humano y en relación con los demás?[3]

---

1 El presente ensayo constituye un resultado parcial de la investigación "Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo", de la que la autora es co-investigadora. Esta investigación está adscrita al Departamento de Humanidades, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, y financiada por esta misma institución. Hace parte del grupo de investigación "Reflexión y creación artística contemporáneas", reconocido por Colciencias, categorìa A, 2014-2015.

2 Bailarina de danza contemporánea, estudió en la Universidad de Tartu (Master of Arts in Semiotics), Viljandi Culture Academy, y es lingüista de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente es docente de Semiología y de Semiótica Audiovisual, y miembro del grupo de investigación "Reflexión y creación artística contemporáneas", del Departamento de Humanidades, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

3 Las preguntas en itálicas corresponden a un ejercicio de diálogo que planteo tener con el lector. La reflexión que emerge en este texto propone preguntas durante su recorrido, muchas de las cuales buscan eco en la vivencia propia del lector…

Este texto aborda la experiencia del cuerpo, la experiencia del movimiento; se pregunta por cómo surge el sentido en relación con el cuerpo que lo habita, por cómo resuena en él la construcción de sentido a partir de su experiencia con el mundo, por la experiencia corporal del sujeto en el proceso de interactuar, de crear y aprender.

Sentido al crear

Habitar un cuerpo, ser cuerpo, habitarse, ser habitada por mi cuerpo. Surge entonces la atención por eso que "nos mueve", por eso que se vuelve huella en construcción de la existencia individual-colectiva, esa presencia silente que nos atraviesa durante el acto de sentir.

La evolución de las formas de vida es posible cuando las acciones toman lugar. Maxine Sheets-Johnstone afirma que "la exploración del mundo ocurre en movimiento" y considera esta exploración como un proceso dinámico que también contempla nuestra percepción de éste en el tiempo presente (2009, 31-32). Así, ella lo define como un tiempo siempre expandido en el presente, donde tanto el sentir como el movimiento son desarrollados dentro de la experiencia, mientras esta exploración del mundo implica un proceso paralelo de creación. Explorar en la acción, descubrir, crear… ¿Cómo está el cuerpo inmerso en ese devenir constante, en ese tiempo presente y ese movimiento que se renuevan durante la acción, durante el acto mismo de existir?

La creatividad en la vida cotidiana está ligada con la exploración que hacemos del mundo y la creación de relaciones significativas que generamos con el entorno. En el marco de un proceso de *semiosis*[4], la significación y la comunicación surgen como resultado de su desarrollo permanente. Como parte de este enfoque, la exploración y la creación de sentido mediante el uso del lenguaje corporal es un tema fundamental de análisis. Alexander Alland, por ejemplo, explica cómo el juego es complementario del comportamiento exploratorio del ser humano y el animal, con el fin de que adquiera las habilidades necesarias para vivir y aprender; así mismo, describe el juego como "[…] una propiedad biológica que hace posible el arte en la especie humana […]"[5] (Alland 1977, 28). Al caracterizar la creación artística como la combinación de la exploración y el juego, adicionalmente alude al planteamiento que hace Freud sobre *la conducta artística como una continuación y una sustitución del juego presente en la niñez* (cf. 1908).

¿Cómo es construida y ampliada la experiencia del ser humano más allá de lo que existe ante la percepción de sus sentidos? ¿Cómo esta experiencia se transforma en una experiencia sensible a través del movimiento? La utilización de cualquier tipo de lenguaje implica la presencia de la acción, un lenguaje considerado no sólo desde su aspecto verbal, sino como cualquier forma de comunicación y significación que permite la interacción, creada de acuerdo con las posibilidades de expresión y relación del sujeto.

Dentro del vínculo entre la acción y la evolución de las formas de vida, el *desarrollo semiótico* (*semiotic development*) (Hoffmeyer 1996, 62) puede ser identificado como una manifestación de los procesos significativos que incluyen tanto la vida personal del ser humano, como su interacción con otros. Como condición para que este hecho suceda, la creatividad, por una parte, y la flexibilidad, por otra (Hoffmeyer 1996, 61), han sido consideradas por Jesper Hoffmeyer como factores importantes que están presentes en formas de *interacción semiótica* (*semiotic interplay*). La interacción

4 Thomas Sebeok (1996) considera la semiosis como un proceso dinámico de significación, de creación de sentido, presente en situaciones de interacción y experimentado por todas las entidades vivientes (de los cuales hacen parte los seres de los cinco reinos de la naturaleza: Monera, Protista, Fungi, Animal y Vegetal) y sus posibles extensiones inanimadas.

5 "[…] one biological property that makes art possible in the human species […]".

semiótica aparece en el movimiento, en la exploración que la curiosidad suscita ante el encuentro con ese algo que no se es, en la interacción que implica el encuentro, en la acción del cuerpo y de los sentidos que se activan aun más en procesos de adaptación, de búsqueda y hallazgo, de relación con lo nuevo, de integración de lo desconocido a la experiencia previa del sujeto.

En las artes performativas, la presencia activa del cuerpo, su acción, ha sido definitiva para reconocer, crear, expresar, interactuar y comunicar. ¿Qué relación se crea entre el cuerpo de un ser en movimiento y el sentido? ¿Cómo se encuentran el movimiento y el sentir del individuo?

Huella animal en lo humano…

A partir de su propia organización morfológica corporal, sus similitudes con otras especies y su progreso en crear formas diferentes de comunicación, se ha analizado cómo la "memoria animal" ha influido en la constitución y la acción de los cuerpos humanos. Este encuentro entre huellas animales y las posibilidades humanas ha constituido un espacio común debido a la inminente interacción del ser humano en el lugar que habita y las posibles expresiones artísticas que emergen naturalmente por medio de la acción de su cuerpo en contacto con otros.

Nuestra habilidad de crear y participar en manifestaciones artísticas a partir de lo que vivimos como *experiencia sensible* proviene de aspectos que se relacionan con las principales fuentes de nuestras condiciones de vida: primero, la conciencia de nuestras habilidades físicas y de la acción de nuestros sentidos como facultad de los seres vivos, y segundo, la dimensión social (donde las especies deben desarrollar un comportamiento e interacción con el fin de comunicarse y vivir en un grupo social) y la dimensión individual del sujeto, donde también una noción profunda de lo real, lo divino y lo inexplicable o indecible está presente. Según Nikolaas Tinbergen, "[…] la forma en que un animal se comporta tiene mucho que ver con cuáles son sus órganos de los sentidos y si éstos son pocos, muchos, simples o complejos" (1966, 45)[6]. Regresando a esa huella animal en lo humano, ¿cómo las acciones que un ser humano lleva a cabo dependen de sus órganos de los sentidos al influenciar o determinar una parte de su percepción y comportamiento? ¿Cómo sus habilidades artísticas y creatividad también pueden encontrar raíces en las condiciones biológicas de los seres vivos? El autor menciona que el uso predominante del sentido de la vista en los seres humanos, por ejemplo, no sólo muestra el modo en el cual percibimos que los animales lo hacen (para nosotros, principalmente, a través de la manera en que los humanos observamos), sino también la importancia similar que los humanos damos a los ojos, de manera que la percepción que construimos tiene una propiedad visual fundamental, como una experiencia proyectada basada en nosotros mismos.

Partimos de una dimensión social e individual, de habilidades dispuestas para una forma de estar y realizar acciones en el mundo, de una sensación del mundo a partir de nuestra interacción con él, de nuestra singularidad como especie en nuestras formas de adaptación y relación. ¿Qué factores determinan la singularidad de la creación artística en los seres humanos? ¿Cómo el ser humano entra en relación con el otro y con su entorno en este proceso? ¿Cómo su acción cotidiana interviene el mundo y, por otra parte, qué le provee el mundo a partir de su intervención y de su sentir humano?

---

6 "[…] how animal behaves has much to do with what its sense organs are and whether these are few, many, simple and complex".

Alexander Alland *jr*. (1997) propone que los seres humanos comparten algunas características con otros animales, principalmente, los primates, lo cual, como resultado, también ha contribuido al desarrollo de formas artísticas y a la expresión artística: *el desarrollo de sus extremidades, el uso agudo y la destreza de sus manos, la visión a color estereoscópica y la visión adaptada al entorno, los sentidos del olfato, tacto, audición* (aunque no con mayor especificidad que los sentidos muy desarrollados en algunos animales) han sido necesarios para las expresiones artísticas que los humanos han creado con sus cuerpos.

De manera particular, Alland afirma que un verdadero comportamiento artístico sólo puede ser observado en el Homo sapiens. Sin negar las expresiones artísticas en una parte del comportamiento animal, él describe cuatro características comportamentales: a) juego y comportamiento exploratorio; b) respuesta a la forma y reconocimiento de la preferencia por ciertas formas; c) discriminación perceptual fina y alta capacidad para almacenamiento en la memoria; y d) transformación y representación. Estas características son importantes para entender la influencia biológica en el arte para la evolución de las expresiones artísticas tanto en los humanos como en los animales. Igualmente, Alland afirma que las tres primeras características pueden estar presentes tanto en los animales como en los seres humanos, mientras que la última (transformación y representación) halla complejidad y diversidad en el comportamiento humano artístico. Al tener la capacidad de transformar y representar, se evidencia aquí otro factor determinante en la acción que una persona realiza dentro del campo del arte, en su hacer: ¿cuál es su intención creadora en relación con la representación? ¿Qué procesos de transformación evoca esa relación del sujeto con el arte?

Aquellas expresiones no sólo son creadas, percibidas e interpretadas a través de un lenguaje humano y su capacidad semiótica para movilizar significados; estas provienen de la presencia de una sensibilidad del sujeto en relación con su experiencia, con esa experiencia del mundo que construye diariamente con su hacer… Abordar su realidad de manera más próxima a su sentir auténtico, a su esencia propia, y crear cadenas de expresiones artísticas que no sólo implican formas de representación del mundo, sino de transformación, a través de *procesos simbólicos* que mantengan y alimenten la inquietud del sujeto por su sentir y construcción de realidad, le permiten crear un modo de acercarse al conocimiento de sí mismo como una experiencia que es permeable y cambiante al contacto con otros.

Sentir, cuerpo y movimiento

¿Cuál es ese filtro, materia, canal, "contenedor", territorio personal, que le permite al sujeto establecer relaciones significativas con el mundo? Sentir inicia una cadena que ha surgido desde la evolución de la vida en la Tierra. La base de esta cadena fundada en el contacto de un sujeto con otro ser, con un objeto o un fenómeno, constituye una primera forma de significación. Por una parte, desde "la influencia de la relación entre genes y del entorno en un organismo" y, por otra parte, desde "la influencia que el organismo tiene en el entorno" (Hoffmeyer 1996, 57), se han elaborado explicaciones sobre cómo la evolución de las formas de vida ha tenido implicaciones en el modo en que los seres humanos hemos vivido, basados en nuestra experiencia sensorial.

Siguiendo las ideas de Hoffmeyer y Sebeok sobre los procesos sígnicos que ocurren en la interacción entre el organismo y su entorno circundante, y dentro de sí mismo, un constante proceso de *semiosis* (Hoffmeyer 1996, 61) ocurre cuando los organismos interactúan. Una interacción que crea los cuerpos y la memoria a través del cuerpo, una interacción que también es creada por los cuerpos. La semiosis del cuerpo aparece, entonces, inmersa en la interacción, la percepción y la simultánea creación de sentido, como resultado de tener un rol activo en el hecho de existir. Así, para

que algo tenga vida, para que esté "vivo", la acción del cuerpo está involucrada: la acción que ocurre simultáneamente con la interacción.

La completa participación entre las células, tejidos, órganos y demás estructuras de un organismo es fundamental para la existencia de un ser vivo y para mantener su sobrevivencia. Jesper Hoffmeyer (1996, 113) introduce el concepto *inteligencia de enjambre* (*swarm intelligence*), para referirse a la conexión interna que el organismo tiene no sólo con su propio cuerpo –incluyendo el cerebro como parte de éste–, sino también con el entorno que su cuerpo habita, con el fin de lograr las funciones necesarias para sobrevivir. El cuerpo evoca su inteligencia desde el momento preciso de establecer una relación; somos cuerpos en permanente relación que tejen, abren salidas, ocultan, entran y salen del contacto, delimitan, desbordan.

En un sentido amplio, no sólo algo tiene vida –y es fisiológicamente activo con funciones específicas para un organismo en un ambiente dado–, sino también algo que proviene de nuestra percepción alberga vida, contiene un tipo de existencia. La presencia del *lenguaje* y la *creatividad* aparecen entonces como propiedades básicas que contribuyen en la relación entre la acción y "lo real" como producto de la experiencia humana, como producto de una transformación que el sujeto experimenta, de una relación establecida con su cuerpo.

Todo lo que es necesario para integrar la vida de un organismo está colmado de una parte de sí mismo y de esa relación que constantemente establece con el mundo; adicionalmente, esto está dotado de existencia debido al rol significante que tiene para su proceso de vida. Como ejemplo, aparece un niño jugando con una piedra… La piedra adquiere vida, es decir, significado y existencia: no sólo como otro objeto que entra a hacer parte de la vida del niño; la "presencia" y "cualidad" de ésta se construye en relación directa con él durante la acción de jugar, lo cual está basado en las características de su mundo perceptivo y de la acción que realiza.

Esa inteligencia de enjambre, construida por un sujeto en relación, y el significado y la existencia de las cosas dentro de la realidad del sujeto, se relacionan con lo que Jakob von Uexküll describe como la relación particular entre el sujeto y el objeto (eso otro intangible que difiere de sí mismo), fenómeno que funda la base para uno de los principios de la teoría del *Umwelt*, donde sujeto y objeto "[…] encajan uno dentro de otro, para constituir un todo sistemático […]"[7] (Uexküll 1992, 324). La piedra hace parte del mundo del niño, como un elemento independiente de un grupo más amplio que integra su vida: el parque donde él juega, los juguetes, sus emociones, la familia y otros niños, la casa, etc. Adicionalmente, la relación directa y única entre ese niño y la piedra se convierte en una forma de comunicación que ocurre en un tiempo preciso y que actualiza su significado en el contexto de su interacción. ¿Cómo es esa relación que fusiona nuestra existencia con la existencia de las cosas para integrarnos en una experiencia única del sentir, de encontrarse a sí mismo a través de la acción cotidiana?

El enfoque, en esta relación específica establecida entre el sujeto y el objeto como un todo, está basada en el *Umwelt* del niño, donde *Umwelt* es definido como una "unidad cerrada" integrada por su *perceptual world* y *effector world*[8] (Uexküll 1992, 320). En el ejemplo, el sentido de la piedra que el niño ya ha incluido como parte de su *Umwelt* se resignifica cuando, en otro caso, ésta sirve como medio actual para asociarla con otros objetos durante el juego, para

7 "[…] are dovetailed into one another, to constitute a systematic whole […]".

8 Por razones de claridad y ausencia en una traducción literal cercana al español, refiero los conceptos en inglés perceptual world como el mundo perceptual del organismo, y effector world como el espacio simbólico donde tienen lugar las acciones significativas que el organismo realiza.

construir algunas formas, hacer sonidos o realizar otras acciones. Esta posibilidad de crear nuevas asociaciones es parte de un proceso creativo inherente en la vida del ser humano[9] y que, por otra parte, implica una relación abierta al descubrimiento de sí mismo mediante la acción.

¿Cómo ha surgido la proximidad del ser humano con el arte performativo? El aprendizaje a través de la acción está presente en la propia vida del sujeto y el desarrollo de su especie: por una parte, existe ese tipo específico de interacción de la cual el organismo participa, a través de su cuerpo, y por otra parte, la información genética que su especie ha desarrollado durante su sobrevivencia actúa como una influencia que tiene lugar cuando una acción es realizada. Maxine Sheets-Johnstone (2009) y Jesper Hoffmeyer (1996) consideran estos aspectos como constituyentes de la acción y la interacción para los seres vivos. Para Sheets-Johnstone, la esencia del movimiento está atada al cuerpo mismo; ella afirma que el movimiento es "primero y sobre todo el modo natural de ser un cuerpo"[10] (Sheets-Johnstone 2009, 38). De esta manera, aprender a partir de tener un acceso físico al mundo a través del cuerpo implica la creación del movimiento; así mismo, la experiencia que un ser establece al relacionarse con sigo mismo y con el otro está basada en ella.

La experiencia desde el cuerpo

Reconocer que el *agenciamiento* (*agentivity*, concepto propuesto a su vez por Sheets-Johnstone) está presente en la acción del sujeto y en el desarrollo de su especie, enfatiza el rol activo del individuo en su propia vida, cuya actividad depende de la relación que éste crea con su cuerpo. El movimiento, como el modo en que la realidad puede ser perceptible por los seres humanos desde el inicio de sus vidas, se convierte en la experiencia misma que abarca su desarrollo, la adaptación a diferentes condiciones de vida y cómo pueden aprender a establecer un contacto con los demás. En su análisis de cómo la experiencia es influenciada por una presencia continua del cuerpo viviente, Sheets-Johnstone propone las nociones *conceptos corporales* (*corporeal concepts*), para explicar las asociaciones que están inmersas en el aprendizaje desde la experiencia física del cuerpo, y *conocimiento kinético corporal* (*kinetic bodily logos*) como una experiencia de movimiento conocida por el propio cuerpo en relación con el mundo. En este último estado, cuando este conocimiento aborda la acción en el mundo, la percepción del sujeto puede sobrepasar lo sensorial para llegar a lo sensible. Esta experiencia que es "filtrada" por el cuerpo, más que por el lenguaje mismo, adquiere importancia debido al énfasis en el sujeto y su continuo proceso de aprendizaje.

¿Cómo ese conocimiento kinético corporal del sujeto le permite establecer relaciones que van más allá de lo perceptible sensorialmente (mediante sus sentidos) para establecer un sentido dentro de una realidad sensible para sí mismo y ante el mundo? La comprensión de la experiencia, las asociaciones con lo distinto a sí mismo, el aprendizaje y la creación de significados, pueden ser observados como fases continuas de la interacción del ser humano con el mundo, donde la creatividad aparece como el resultado de su reflexión, conduciendo a la construcción de nuevas relaciones que inician desde la capacidad del cuerpo de sentir y actuar. Enriquecer su conocimiento kinético parte del desarrollo de su propio lenguaje corporal, donde suceden relaciones significativas consigo mismo, con otros seres, los objetos, el entorno, dentro de formas de significación y/o comunicación menos o más concretas.

---

9 Anna Craft (1997) afirma que la creatividad tiene que ver con "una actualización de sí mismo e implica una elección" ("creativity has to do with self-actualization and [involves] choice"). Su análisis sobre cómo se desarrolla la creatividad en la escuela, por ejemplo, hace énfasis en su importancia en la vida social e individual de los niños.

10 Versión original en inglés: "first and foremost the natural mode of being a body".

La experiencia física de vivir en el mundo y el lenguaje están conectados con la realidad social como el *espacio simbólico* donde el niño, la piedra y otro objeto, fenómeno u organismo podrían existir. Este espacio simbólico contempla cualquier tipo de lenguaje que permite diferentes formas de *interacción*. Dentro del enfoque del proceso de significación que surge de la acción del cuerpo en un contexto, tanto el lenguaje verbal como el lenguaje no verbal tienen funciones específicas[11]. En un nivel más profundo, la diferenciación entre lo sensorial y lo sensible dentro del lenguaje no verbal se plantea como la posibilidad que lo *sensible* tiene de exceder cualquier significado concreto definible por un lenguaje, para llegar a ser un *sentido* orientado hacia el ser de las cosas, hacia la expresión de *ser* y *sentir* en el mundo como seres únicos.

Algunas teorías han ignorado el lenguaje no verbal por considerar el lenguaje solamente desde su aspecto verbal. En contraste, Sheets-Johnstone distingue entre *pensar en movimiento* y el rol del lenguaje en la racionalidad: refiriéndose al lenguaje verbal, ella señala que "[…] para que haya un significado, no es necesario referir a algo, ni éste requiere una etiqueta verbal" (Sheets-Johnstone 2009, 36), explicando que el lenguaje verbal no tiene en cuenta la experiencia en sí misma porque se atribuye mayor pertinencia a la referencialidad dentro de un sistema simbólico. En este sentido, la referencialidad y los fenómenos de representación son precisamente una forma de delimitar o condicionar el alcance del uso de cualquier lenguaje.

¿Cuál es la presencia de las palabras en el lenguaje sensorial construido con la imagen y los sentidos como una forma de relación entre el cuerpo y el arte? ¿Cómo surge entonces el sentido y lo sensible más allá de las palabras? Aunque la autora argumenta que "el movimiento constituye los pensamientos en sí mismos"[12] (Sheets-Johnstone 2009, 37), esto no excluye su dimensión simbólica. Al respecto, el planteamiento de Merleau-Ponty sobre el lenguaje y el movimiento apoyan las ideas anteriores: "el movimiento debe de alguna forma dejar de ser un modo de designar las cosas o los pensamientos, y mejor convertirse en la presencia de ese pensamiento en el mundo fenomenológico y, asimismo, no su cubierta sino su cuerpo" (Merleau-Ponty 1962, 182). El cuerpo, entonces, aparece sumergido en el movimiento, mientras lo está generando; sus presencias son la expresión misma del ser.

Por su parte, la habilidad que un ser humano tiene para usar una amplia gama del lenguaje para propósitos de comunicación ha sido discutida por Thomas Sebeok (1986, 12) al referirse al origen del lenguaje. Sebeok resalta la idea errónea sobre cómo la riqueza y diversidad de los códigos no verbales de los homínidos extintos están acompañando pasivamente la evolución constante del código verbal del ser humano. Basado en las ideas de Gregory Bateson (cf. 1968), él explica que las habilidades de nuestro lenguaje no verbal y los órganos que participan en ellas no están olvidados o desplazados por nuestras habilidades verbales; en efecto, estas han evolucionado en expresiones más complejas, las cuales han hecho posible la creación de formas artísticas y, a la vez, muestran enriquecidas formas específicas de comunicación kinésica y expresiones faciales. Sus ideas sobre la creación de sentido (y la creación de la naturaleza) por parte de cada organismo enfatiza la teoría del *Umwelt* de Uexküll, desde donde el organismo puede percibir, relacionar su mundo interno con experiencias externas y construir una realidad única para entender, vivir e interactuar por medio de relaciones significativas que su comportamiento manifiesta en la acción constante.

---

11 En términos generales, la referencia al lenguaje en este estudio resalta el rol de su aspecto no verbal en la acción y la expresión de los humanos como seres vivos sociales sintientes.

12 "[…] movement constitutes the thoughts themselves".

¿Cómo participa el lenguaje, los diferentes lenguajes, en el desarrollo del movimiento y la acción, en la creación de sentido a partir de la interacción? Mediante el lenguaje, la percepción, la expresión y la acción son posibles como una compleja red de significados relevantes para cada miembro de un grupo social; este fenómeno de semiosis ocurre cuando en la vida de un ser hay un tipo de interacción significativa. Pero esta interacción presente en el arte no sólo se basa en el lenguaje y en cómo operan los sentidos del cuerpo… La posibilidad de exploración, de relación, en este espacio creativo le permite al sujeto convertirlo en un territorio sensible, que se va conformando como huella de sí mismo. El concepto de *mundo subjetivo* de cada ser, es llamado por Hoffmeyer (1996, 54-55) *Umwelt*, y aquello que integra ese mundo para que pueda constituir la vida completa del organismo, ha sido la importante contribución de Uexküll.

Capas de sentido

Un adentro y un afuera, un paso constante de lo interno a lo externo, un ser interno afuera y un ser externo adentro… esa proyección de sí mismo en la experiencia que se construye segundo a segundo, el afuera como parte del propio ser y su existencia en la existencia de las cosas. A partir de un *mundo subjetivo* (*Umwelt*), Jakob von Uexküll resalta la construcción del ser en relación al otro, a sí mismo y a su entorno. Un todo integrado es significativo en la experiencia de sí mismo, y esa experiencia requiere esa acción de reflejo mediante la interacción. ¿Cómo surge la construcción de sí mismo, del mundo vivido, a partir de la sensación y del reconocimiento del propio sentir?

La piel, como parte del sentido táctil del cuerpo, aparece como un grupo de límites o bordes tanto tangibles como intangibles, los cuales nos permiten tener una interacción más cercana a través del tacto. Estas superficies o capas dispuestas al contacto dan cuenta de la percepción sensible de la piel no sólo por medio de los sentidos, sino por lo que está inmerso en este proceso… el sentido creado dentro de la experiencia, por ejemplo, no podría ser físicamente tangible, pero es básico para la interacción entre estas superficies. Al trascender la fisicalidad y sus bordes, el sentido puede ser creado en modos particulares con relación a diversos estímulos y relaciones, dependiendo de las actitudes de los sujetos, sus condiciones de vida y el contexto de interacción. El último aspecto, donde la interacción tiene lugar, conforma el *espacio de aprendizaje* que acoge los procesos creativos.

La piel es la principal esencia que permanece en la acción del cuerpo, ésta hace posible la interacción y, al mismo tiempo, es un canal abierto de intercambio[13]. A su vez, el cuerpo, compuesto por estructuras complejas de diversas "pieles", le permite al ser entender sensiblemente su relación complementaria con él mismo, y también el contacto entre diferentes límites o bordes. Sheets-Johnstone reflexiona sobre este hecho al enfocarse en cómo la piel delimita las fronteras, es decir, las superficies de interacción entre entidades, y cómo ésta posee una sensibilidad continua que posibilita la interacción en la vida animada por medio de la *propiocepción* (2009, 138-141), concepto definido por ella como "conocer el mundo a través del tacto y el movimiento"[14].

---

13 La percepción del sentir y la presencia de la piel son importantes para este hecho. Jesper Hoffmeyer (2008) describe cómo la piel puede ser considerada como un órgano extensivo que tiene características únicas en los seres vivos, un órgano que es parte del mundo interno y externo de los organismos, con una rica composición de nervios y receptores sensoriales que hacen posible nuestra percepción, el proceso de vida en la naturaleza y una conexión constante entre el organismo y la realidad que éste está viviendo a través de su mundo subjetivo.

14 "[…] knowing the world through touch and movement". Surface phenomena es considerado por la autora como una consecuencia de la acción de propriocepción. La autora afirma que "a través de la propriocepción, las criaturas se sienten mover, tocar, y al mismo tiempo se

Para Hoffmeyer, las condiciones de la piel como superficie, como borde o frontera entre un ser y otro ser, y su “capacidad semiótica” (2008, 25) para establecer sentido y un contacto con otros, muestra características que determinan lo que puede ser considerado el ser de un organismo: un aspecto interno y un aspecto externo que no tienen límites claros entre ellos porque están interconectados y dependen de cada uno para la existencia del ser vivo; lo que éste percibe y expresa son aspectos propios insertos entre estos bordes de la propia realidad del sujeto. A partir de esos bordes interconectados, el autor describe la construcción del cuerpo en sí mismo como una entidad, y por esta razón, su extensión más allá de los límites físicos resulta en forma de un contacto entre límites o bordes. Como consecuencia, el cuerpo comprende tanto cualidades físicas como una dimensión no física que está basada en una *interacción semiótica* (*semiotic interplay*). En este caso, este proceso aborda las funciones necesarias para la vida y su consecuente influencia en formas específicas de interacción.

En lo físico y lo no físico del cuerpo en movimiento, y en la creación, los bordes aparecen transpuestos, creados y recreados a partir de la sensación del cuerpo. La conexión con el entorno y el otro constituye y sobrepasa nuevos bordes, mientras la construcción del ser ocurre en un tiempo siempre presente: ser cambiante, en interacción, filtrable, sensible a una experiencia posibilitada por su cuerpo.

Conclusiones

- La acción del cuerpo en contacto con otros y con el mundo demanda una creación continua de sentido. Tanto las posibilidades de exploración, como el comportamiento de juego que promueven el desarrollo de expresiones artísticas se logran a través de la sensibilidad del cuerpo, de esas capas de sentido que también tienen forma de piel, de los bordes creados y cruzados que constituyen nuevas relaciones significativas, del movimiento que llena la acción y dibuja la existencia de las cosas.

- El desarrollo de las habilidades artísticas en el ser humano es el resultado de una relación entre su propia historia biológica y social, y de las asociaciones que ha establecido desde su sensibilidad ante el mundo y su cuerpo interno-externo que lo constituye como sujeto animado y en continua interacción.

- Más allá de lo sensorial y del lenguaje mismo, la extensión de lo que la experiencia sensible del ser humano comprende es una abierta y permanente interacción consigo mismo, así como con los demás, para construir un sentido coherente con su propia naturaleza. De este modo, el aprendizaje, el intercambio, la creatividad y las relaciones significativas fundadas en su *mundo subjetivo* se vuelven aprehensibles dentro de su experiencia y proyectables a sus instancias de relación.

sienten en contacto con los objetos” (“through proprioception, creatures sense themselves moving, touching, and at the same time sense themselves in contact with objects”). Ibid., 140.

Bibliografía

Abram, David. 1996. *The Spell of the Sensuous*. New York, Vintage Books.

Alland, Alexander. 1977. *The Artistic Animal. An Inquiry into the Biological Roots of Art*. Garden City (N.Y.), Anchor Books.

Barlow, H.B. and J.D. Mollon. 1982. *The senses*. Cambridge, Cambridge University Press.

CRAft, Anna. 1997. *Can you Teach Creativity?* Nottingham, Education Now.

Dewey, John. 1958. *Art as experience*. New York, Capricorn Books.

Freud, Sigmund. "El poeta y los sueños diurnos", en Freud. *Obras completas*, tomo IV, trad. de Luis López Ballesteros, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 1343-1348.

Hoffmeyer, Jesper. 2008. *Biosemiotics. An Examination into the Signs of Life and the Life of Signs*. Scranton / London, University of Scranton Press.

———. 1996. *Signs of Meaning in the Universe*. Indiana University Press.

Joyce, Mary. 1994. *First Steps in Teaching Creative Dance for Children*. Mountain View (Ca.), Mayfield Publishing Company.

Lotman, Jury. 1990. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington, Indiana University Press.

———. 2011 [1967]. "The Place of Art among other Modeling Systems". *Sign Systems Studies* 39(2/4).

Nancy, Jean-Luc. 2007. *58 indicios sobre el cuerpo, extensión del alma*. Buenos Aires, La Cebra.

Sebeok, Thomas A. 1996. *Signos. Una introducción a la semiótica*. Barcelona, Paidós.

———. 1986. *I Think I Am a Verb. More Contributions to the Doctrine of Signs.* New York, Plenum Press.

Sheets-Johnstone, Maxine. 2009. *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*. Charlottesville, Imprint Academic.

Tinbergen, Nikolaas. 1966. *Animal Behavior*. Netherland N.V., Time-Life Books.

Uexküll, Jakob von. 1992 [1934]. "A Stroll through the World of Animals and Men. A Picture Book of Invisible Worlds". *Semiotica* 89(4), pp. 319-391.

Vigotsky, Lev. 2001. *La imaginación y el arte en la infancia*. México, Coyoacán.

Wyburn, G.M., R.W. Pickford and R.J. Hirst. 1964. *Human Senses and Perception*. Toronto, University of Toronto Press.

La constitución del saber danzario

Carlos Andrés Martínez Medina[1]

En las páginas que siguen pretendemos abordar la manera en que se constituyeron ciertas convenciones frente a lo que puede entenderse como saber danzario. Comenzamos entonces, aunque sea de manera provisional, por formular un punto de partida frente a lo que se entiende por danza.

Una noción de danza en la actualidad. Al hablar en la actualidad de danza, ¿a qué nos referimos? Por supuesto la respuesta a esta pregunta depende de varias circunstancias, sin embargo, intentaremos tenerlas en cuenta para construir una noción general. En un sentido amplio, el del dominio público, decir danza remite a bailar, en el imaginario de la mayoría de personas, decir danza es enunciar el acto de bailar. Y entonces, ¿qué es bailar? en términos generales sería una acción que requiere del movimiento del cuerpo. Pero, cuando al sentido común nos estamos refiriendo, no podemos decir que cualquier movimiento es danza, de lo contrario caminar para ir al trabajo, saltar del bus, y otra serie de acciones que en general se refieren a algún tipo de actividad física, implicarían para la gente en general, una danza, y en realidad es poco probable que así se vea.

¿Cuál sería la distinción entonces, entre el movimiento en general y la danza o el baile en particular? Podemos probar varias distinciones, la mayoría de las cuales probablemente tengan reparos. En primer lugar las personas generalmente asocian el baile a la música, y esa asociación no está libre de justificaciones documentables y razonables. Históricamente el nacimiento de la danza y la música se ubican juntos, y es lo que se puede ver aún hoy día en algunos pueblos que conservan costumbres de vieja data, donde la danza y la música siempre están juntas.

Además, en la cultura popular de la actualidad ocurre algo similar. En general pensar en danza o en baile está asociado a la fiesta, la verbena, la rumba, el carnaval, entre otros, todos estos espacios vitales donde si bien el sentido de la danza puede abarcar una infinidad de implicaciones, podemos decir que la danza se entiende como una serie de movimientos del cuerpo al compás de una música.

1 Maestro en Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea de la Facultad de Artes (ASAB), de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Magíster en Investigación Social Interdisciplinaria, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Desde hace aproximadamente 15 años se desempeña como intérprete, creador, gestor, docente e investigador en el campo de la danza. Durante los últimos años su labor se ha concentrado en la investigación-creación y la docencia como director del semillero de investigación "Circular (saberes y prácticas danzarias)", y como parte del grupo de docentes del Proyecto Curricular de Arte Danzario, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

De entre los muchos sentidos que puede tomar la ejecución de movimientos al ritmo de la música se encuentra, en las culturas tradicionales, un carácter ritual, en el que la danza funciona como vínculo social en algunos de los acontecimientos más importantes de la vida cotidiana (nacimiento, muerte, siembra, cosecha, guerra, etc.). Dicho carácter ritual no funciona de la misma manera en sociedades urbanas contemporáneas, donde la danza está asociada más claramente al desfogue, la catarsis, el éxtasis, la liberación, el goce o el disfrute. Aunque podemos afirmar que algunas manifestaciones de la danza así enumeradas también tienen un carácter ritual, en todo caso un análisis debería arrojar diferencias sustanciales en el carácter de la ritualidad.

Con todo, si bien en ocasiones la danza es un medio para un objetivo externo a la danza misma (promover el crecimiento de las plantas, darle fuerza al nuevo cazador, atraer fortuna a la nueva pareja, ahuyentar los malos espíritus, conformar vínculos sociales), en otras, la danza es fin en sí misma, es decir, se danza por el placer de danzar únicamente.

Pero, ya sea que se busque otro fin, o el placer mismo de bailar, la danza en los términos descritos siempre cumple con el hecho de ejecutar movimientos al ritmo de la música, y aunque para algunos, el imaginario de danzar esté vinculado con una manifestación corporal cinética aleatoria, es decir, que el acontecimiento de la danza sea una suerte de improvisación emotiva con fondo musical, lo común es que exista una cierta normatividad en la relación música-movimiento, que conforma la danza. Esto se manifiesta en el hecho de que, regularmente, a cada manifestación musical le corresponde una manifestación danzada. Aquí de nuevo la música y la danza están juntas, por ejemplo, la danza del bullerengue se baila al ritmo de la música de bullerengue. No siempre la relación es directa en términos de la denominación, la danza del garabato se baila al son del ritmo musical de chande, sin embargo la cuestión nominal aquí no es preponderante cuando está definida una "forma" de bailar el garabato. En esta "forma" existe una clara indicación sobre la manera en que determinados movimientos deben corresponder con determinados compases musicales.



Imagen 1. Ensamble Arte Danzario, currulao, 2012-1. Fotografía: Carlos Andrés Martínez.

Esto sucede con la mayoría de danzas tradicionales, existen unos diseños de movimiento específico, que coordinan los diferentes segmentos del cuerpo y que se articulan en lo que comúnmente se denomina como un paso, paso de danza o de baile, y ese paso se corresponde de una manera específica con una música, es decir que ese paso posee un ritmo y una coordinación particulares. Y si bien, como ya se dijo, en el imaginario de muchos la danza está asociada a una manifestación de expresividad espontánea, esta espontaneidad está regida por las nociones de coordinación y ritmo. Y esto es tan claro en las comunidades que ejecutan danzas tradicionales que es posible establecer si una música está o no bien danzada, incluso cuando se ejecuta de manera improvisada.

Además del ritmo y la coordinación, otro factor que podemos observar en las danzas tradicionales tiene que ver con que el diseño no se refiere solamente a los segmentos corporales, sino también a una relación particular con el espacio y lo que lo habita. Existe en varios pasos una clara indicación de la manera en que se debe estar relacionado con la pareja, en otros pasos, los recorridos en el espacio están determinados en figuras que se dibujan en el suelo mientras ocurre el desplazamiento, como un ocho, una u, un círculo, o una línea. A este diseño espacial se le denomina comúnmente en el ámbito de la danza planimetría. Sin embargo, la planimetría es apenas una representación bidimensional de una relación tridimensional en el espacio que puede estar llena de complejidades, por ello denominaremos este aspecto como configuración espacial.

Los tres aspectos que hemos expuesto: ritmo, coordinación y configuración espacial, relacionan el cuerpo, el espacio y el tiempo en lo que podríamos denominar como coreografía dancística. Estos elementos no son los únicos a tener en cuenta en una aproximación a la comprensión de lo que se enuncia cuando se dice danza, pero sí consideramos que son los fundamentales, entendiendo por lo tanto que éstos son necesarios en el desarrollo de la práctica de danzar y que otros aspectos, como vestuarios específicos, maquillaje, efectos audiovisuales de diversos tipos, si bien pueden ser importantes y recurrentes, no son ineludibles.

Hasta aquí la exposición ha discurrido por el ámbito de la danza tradicional, que evidentemente no es el único en el que la práctica de la danza se desarrolla. Y en este sentido cabe mencionar que lo coreográfico no se manifiesta de la misma manera en todas las expresiones dancísticas. Si pensamos por ejemplo en el rumbero, el bailador que sin falta danza salsa todas las semanas, es posible pensar que no tenga las habilidades rítmicas, coordinativas y espaciales necesarias para bailar salsa, y sin embargo, ¿no baila salsa cuando rumbea? Creemos que sí lo hace. Intenta hacerlo al ritmo de la música, coordinando sus segmentos corporales de una determinada manera, y en alguna medida, tratando de cumplir con una noción que tiene de la manera como se desplaza y como se relaciona con su pareja. Sí baila, pero es posible que quienes compartan con él la rumba, al observarlo, consideren que no lo hace bien, ya que no es congruente con una serie de convenciones rítmicas, coordinativas y espaciales que se conocen sobre el baile de la salsa. En otro caso, el bailador puede poseer óptimas capacidades en cuanto al ritmo y la coordinación, ejecuta con facilidad los pasos que se reconocen en torno a la salsa y tiene un nivel de dominio tal sobre los mismos que está en capacidad de ejecutar nuevos pasos mientras danza, es decir crea nuevos pasos, aunque siendo congruente con el ritmo y la coordinación de la salsa. Sin embargo, es incapaz de relacionarse con una pareja, es decir, su capacidad para el componente relacional del espacio en la danza es pobre o inexistente, a pesar de ello, *la comunidad* que lo acompaña puede considerar que baila muy bien salsa, aunque nadie esté dispuesto a bailar con él. En este caso, no podemos decir que no exista una coreografía, sino que desarrolla una coreografía particular.

Y aquí volvemos a una consideración tratada con anterioridad y que tiene que ver con la funcionalidad de la danza, y es que, si se danza por el placer de danzar, sólo el placer ocasionado por el movimiento puede ser suficiente para que alguien considere que danza, pero, si existe otra funcionalidad vinculada al danzar, como el rito, o el espectáculo,

en el caso de una representación escénica, pueda que esto no baste. Así, el rumbero que baila salsa todas las semanas, sin el ritmo, la coordinación y la configuración espacial adecuadas para dicha danza, puede considerar que baila, sin embargo si él mismo pretendiera hacer parte, por ejemplo, de una representación escénica que utilizará la danza de la salsa, sería muy probable que quienes hacen parte de dicha representación consideren que en realidad no baila salsa, porque está muy alejado de los patrones de coreografía necesarios para ello. Esto no quiere decir que ambos casos funcionen de una manera excluyente, es decir, es posible que alguien con el ritmo, la coordinación y la configuración espacial adecuados para la salsa, disfrute, sienta placer al danzar y sea considerado así por él y por quienes comparten el espacio en que danza.

La *comunidad* a la que nos hemos referido antes no tiene otro sentido que el de las personas alrededor de quien danza, y que en los ejemplos enunciados funciona como veedora de las capacidades necesarias para considerar que se danza. Esta veeduría funciona de diferentes maneras dependiendo de los contextos; la comunidad de la rumba no niega que quien baila sin ritmo, coordinación y manejo espacial esté danzando aunque puede afirmar que no sabe danzar. En otros casos como el de las danzas con fines rituales o escénicos, el desconocimiento de las formas adecuadas de ritmo, coordinación y configuración espacial, o la incapacidad para llevarlas a cabo pueden considerarse motivo válido para decir que no danza o no sabe danzar.

Pero esa veeduría se ejerce referenciando unas formas conocidas en cuanto al ritmo, la coordinación y el manejo del espacio de cada danza, es decir que cada comunidad se apoya en una información que circula y que enuncia una manera correcta de danzar. Esto funciona tanto para las danzas tradicionales, escénicas, populares u otras, aunque las fuentes de la información y las formas de circulación sean diferentes. Esto indica que existe un conocimiento o saber sobre la danza, y esto se manifiesta cuando consideramos que la misma es objeto de enseñanza y aprendizaje.

Así las cosas, podríamos decir que la danza para el común de las personas implica realizar movimientos corporales de manera rítmica, coordinada y con configuraciones espaciales que se relacionan con una música, que puede tener, dependiendo del contexto en el que se desarrolla, una diversidad de fines asignados por la comunidad que la realiza, pero que en otras, puede estar resuelta en el hecho mismo de bailar, además, que si bien es posible danzar sin los conocimientos o las habilidades asignadas como necesarias por las comunidades para cada danza, esto implica la consideración de que no se danza o que no se sabe danzar y por lo tanto que existe un saber sobre la danza. Por último y considerando que existen personas que se dedican a la danza y su enseñanza, también podemos decir que ellos son especialistas de la danza, es decir, son personas dedicadas al saber y la práctica que alrededor de la danza se desarrollan.

Esta noción de danza es, por supuesto, superficial, y alrededor de ella podemos plantear varios interrogantes; por ejemplo: ¿en realidad la danza y la música han estado siempre de la mano? Acaso, si la música existe en ocasiones con independencia de la danza, ¿la existencia de la danza es posible sin la música? Y desde la perspectiva histórica, ¿en realidad ambas surgieron juntas? ¿Siempre que existió danza hubo música y viceversa? Y con relación a lo anterior, ¿es posible la existencia de la danza sin ritmo, coordinación y configuración espacial? Otros cuestionamientos pueden abarcar ámbitos relacionados con la noción construida pero que no han aparecido en la argumentación desarrollada y que pueden proponer discusiones de largo aliento, como: ¿qué sucede cuando sobre las formas de ritmo, coordinación y configuración espacial de una determinada danza no existe un consenso de ninguna comunidad? Y más allá, ¿existe en el desarrollo de la danza espacio para la creación? Y de ser así, ¿cómo funciona? ¿Es posible la danza sin movimiento, y más aun, sin cuerpo? Y en ese sentido, ¿siempre que hay coreografía es gracias a la danza?

Todas estas preguntas pueden crear sospechas sobre la validez de la noción manifestada, pero recordemos que la misma está construida sobre supuestos de lo que se entiende por danza en un sentido amplio. En dicha noción también se enunció que existen especialistas de la danza, eso quiere decir que es posible indagar por lo que desde la práctica de la danza se entiende por danza, asunto que abordaremos a continuación.

¿Existe un saber danzario? Con antelación dijimos que es posible reconocer un saber de la danza (saber danzario), solamente por el hecho de que la afirmación "sabe danzar", existe. Por su puesto, aunque desde una perspectiva lógica el argumento es suficiente, no deja de ser superficial. Por lo tanto para construir un terreno más sólido para la existencia de un saber danzario debemos primero acordar lo que aquí estamos considerando como saber.

Según Luis Villoro (1982) en su libro *Creer, saber, conocer*, existe una distinción entre dos acepciones comunes de *saber*, a una de éstas se la denomina *saber proposicional* que corresponde a enunciados que terminan constituyendo conocimiento; y a la otra, *saber hacer*, que corresponde a la cualidad de la acción basada en la experiencia para desarrollar alguna tarea.

Según esto, las afirmaciones *sabe danzar* y *sabe de danza* estarían refiriéndose a cosas distintitas. Sabe danzar implica que un individuo realiza los pasos de una determinada danza, mientras que, sabe de danza, quiere decir que conoce, por ejemplo, la historia de la danza, distingue los principales bailarines de la danza, y en fin, posee una serie de conocimientos en torno a la danza, pero ninguna de estas razones permitiría decir que sabe danzar, sino sólo que sabe de danza. Mientras tanto, saber danzar involucra siempre un saber sobre danza, "sin duda, quien sabe realizar cierta actividad también tiene generalmente algún saber proposicional acerca de ella, sabe que esa actividad tiene tales o cuales características" (Villoro 1982, 127).

Ya anteriormente en el caso de quien sabe danzar, mencionamos algunas de estas características que estarían asociadas al *saber hacer* pero que constituirían un saber sobre danza, "sería difícil, en todos los casos, seguir la urdimbre de relaciones que constituyen la justificación completa de cada saber, pero la red entera descansa, en último término, por unos cuantos puntos, en experiencias directas de varias personas" (Villoro 1982, 216). El saber tendría que ver con los aspectos coordinativos, rítmicos y de configuración espacial, y en este sentido sería válido considerarlo un saber proposicional de la danza. Así que en principio, el saber danzario estaría compuesto por el saber proposicional necesario para saber danzar. Pero, ¿sería éste todo el saber danzario?

Tengamos en cuenta que el saber proposicional para Villoro, quiere decir: "creer algo por razones objetivamente suficientes" (1982, 139). Es decir, según su desarrollo argumental, que el saber es una creencia justificada suficientemente por medio de razones que pueden emanar de la experiencia o del ejercicio intelectual, contemplativo. Pero además es objetivo, es decir "aquello cuya validez no depende del punto de vista particular de una o varias personas, sino que es válido con independencia de este punto de vista" (Villoro 1982, 137).

Así las cosas, podríamos preguntarnos si alrededor del ejercicio de la danza existe algún tipo de creencia, y la respuesta es sí, y en general algunas de las más difundidas se expusieron al principio del texto para desarrollar la consideración sobre lo que se entiende como danza. Entonces, muchas de estas creencias han sido sometidas a razonamientos que permiten justificarlas y tenerlas como ciertas, por ello tenemos, por ejemplo, una noción de la historia de la danza, o el papel que la misma juega en ciertas culturas. Por lo tanto, podemos considerar que el saber danzario no se refiere exclusivamente al saber proposicional necesario para danzar, así como el saber médico no se constituye sólo por los procedimientos quirúrgicos y de prescripción, el saber danzario se refiere a todo el saber constituido alrededor de la danza. Incluso podríamos considerar una ontología de la danza que indague por lo que es

la misma danza, ejercicio que evidentemente se ha desarrollado y que pasamos a considerar desde la perspectiva de algunas de los autoras más representativas en esa área del conocimiento, que entre otras cosas pueden ser llamadas especialistas del saber danzario.

La danza desde el saber danzario. Comenzaremos por enunciar qué es danza para Susanne Langer. Su importancia para nuestra investigación como antecedente radica en que siendo filósofa y dedicándose particularmente a la filosofía del arte, fue una de las primeras autoras en la modernidad que dentro de su desarrollo conceptual se ocupó específicamente de la danza, convirtiéndose por tanto en un referente importante para muchos que luego han desarrollado discursos alrededor de la misma.

Esta autora, en su libro *Los problemas del arte: diez conferencias filosóficas*, utiliza la danza como ejemplo para tratar de desarrollar una idea acerca de la creación. Así llega a preguntarse: ¿qué crean los bailarines? Y su respuesta es: evidentemente, una danza; y continúa: "¿Qué es, pues, la danza? La danza es una apariencia; o, si prefieren, una aparición. Surge de lo que hacen los bailarines, pero es algo diferente" (Langer 1966, 14). De lo anterior, no podemos referir con certeza lo que es danza para Langer, sabemos que es algo que se configura a partir de lo que hacen los bailarines pero es algo más que eso. En este sentido, ¿podemos hacer converger la noción previamente construida alrededor de lo que implica la danza? No lo sabemos. Para tratar de aclarar el asunto podemos ver otro apartado de Langer sobre la consideración de lo que hacen los bailarines.

Todo cuanto un bailarín hace realmente sirve para crear lo que vemos efectivamente; pero lo que vemos efectivamente constituye una entidad virtual. Las realidades físicas son dadas: lugar, gravedad, cuerpo, fuerza muscular, control muscular, así como elementos secundarios entre los que se cuentan la luz, el sonido o las cosas (objetos utilizables, denominados "propiedades"). Todo esto es real. Pero en la danza, todo esto desaparece: tanto más es perfecta la danza y tanto menos vemos sus materialidades (*actualities*). Lo que vemos, oímos y sentimos son las realidades virtuales, las fuerzas motoras de la danza, los aparentes centros de poder y sus emanaciones, sus conflictos y resoluciones, su elevación y declinación, su vida rítmica. Éstos son los elementos de la aparición creada, los cuales, por su parte, no son dados físicamente, sino creados artísticamente (Langer 1966, 15).

Existen entonces unas realidades físicas dadas que son transformadas en realidades virtuales por medio del hacer del bailarín. Si vemos algunas realidades físicas mencionadas por Langer: lugar, cuerpo, control muscular; podemos considerar que la danza para ella está cerca de la primera noción de danza aquí construida, a excepción de una diferencia fundamental y es que la danza no se resuelve en la acción del bailarín, "lo que vemos, oímos y sentimos son las realidades virtuales", dice Langer, y esa configuración perceptual es lo que constituye en sí la danza, es decir, desde su perspectiva, no hay danza sin espectador.

Si bien la figura del espectador en algún sentido puede compararse con la figura aquí construida en torno a la comunidad, como quienes acompañan el acto de bailar, operan de maneras diferentes. *La comunidad* es importante para establecer el saber danzario, no el danzar en sí mismo; dijimos que es gracias a las convenciones establecidas por una comunidad danzaria particular y la manera en que la misma "evalúa" la acción de bailar de un individuo que se dice "sabe danzar"; sin embargo, es posible danzar aun sobre la consideración de que "no sabe danzar". Entonces, si bien diversas comunidades han participado en la construcción del saber sobre la danza, la danza puede existir como acción individual. En la concepción de Langer, al contrario, la danza es lo que ven, oyen y sienten otros, es decir que la danza existe sólo cuando el danzar es percibido por otros.

Lo anterior opera como una restricción frente a lo que es danza obedeciendo a la funcionalidad de la misma. En nuestra construcción señalamos que la danza puede tener diferentes funcionalidades, entre ellas la escénica, la del espectáculo, sin embargo el desarrollo argumentativo de Langer parece estar exclusivamente dirigido a esta función. Esto se pone de manifiesto en el siguiente apartado "aquí tenemos, pues, la respuesta a nuestra primera pregunta: ¿qué crean los bailarines? La imagen dinámica que es la danza. Esta respuesta lleva naturalmente a la segunda pregunta: ¿para qué se crea esta imagen? para nuestro deleite" (Langer 1966, 15). Esto no resulta sorprendente si consideramos que Langer es filósofa y que, en particular, se dedica a la filosofía del arte, por lo tanto es comprensible que su propuesta sobre qué es la danza se configure desde una perspectiva de la danza como arte, y además un arte que construye un producto, en este caso *la imagen dinámica que es la danza*. Como veremos a continuación hay todavía mucho más que decir en torno a lo que es considerado como danza.

Otra autora destacada en el ámbito latinoamericano es Susana Tambutti, investigadora de la danza en Argentina. Alrededor de su trabajo como titular de la cátedra de teoría general de la danza, en la carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires, ha desarrollado diversas indagaciones conceptuales alrededor de la danza y sobre el papel que los procesos desarrollados en la modernidad han jugado en la configuración de la misma. Tambutti, en un texto denominado, al igual que la cátedra que imparte, *Teoría general de la danza*, reconoce otros ámbitos de la danza más allá del escénico cuando dice: "La palabra danza abarca un amplio conjunto de manifestaciones de muy diverso tipo" (Tambutti 2009, 11). Sin embargo hasta aquí llega su apertura frente a lo que a práctica danzaria se refiere, ya que continúa tomando el concepto de "república de la danza" de McFee (1992), que se refiere a "danza clásica, danza moderna y danza contemporánea, excluyendo las danzas étnicas, sociales, folclóricas, etc., cuyas funciones sociales, religiosas o terapéuticas son objeto de otras disciplinas" (Tambutti 2009, 11). A ese universo, denominado por McFee: república de la danza, Tambutti lo denominará: danza espectacular.

Nos preguntamos si cuando Tambutti dice que danzas que cumplen funciones diferentes son objeto de otra disciplina, con disciplina se refiere a la disciplina de la danza. De ser así, lo que dice es que el objeto de la danza (como disciplina) es la danza escénica o espectacular como ella la denomina, excluyendo así un universo de posibilidades diferentes en el espectro de lo que consideramos danza, de manera muy similar al ejercicio de Langer al ubicar la danza en el espectador y por tanto circunscribiendo la danza exclusivamente a la funcionalidad escénica. ¿No existe entonces una perspectiva que abarque de manera más amplia el universo de la danza? Existen varias. Aquí desarrollaremos una en particular, la de Hilda Islas, filósofa también, pero al contrario de Susanne Langer, intérprete y creadora de danza. Desde los años 80 adelanta una labor prolífica en torno a la investigación en danza en México y es un referente importante en la reflexión dancística de Latinoamérica. En su libro *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, escrito en 1995, nos brinda la siguiente perspectiva de lo que implica la danza:

> Como toda práctica artística, la danza está ligada fundamentalmente a un "hacer" específico en términos físicos materiales y técnico imaginativos. Podríamos empezar diciendo que, por encima de las funciones sociales que la danza ha asumido a lo largo de su historia, por encima de las formas de percepción históricamente posibles de esta actividad, la danza ha estado ligada, siempre, al manejo de cierta materialidad que de entrada se identifica con el cuerpo en movimiento (Islas 1995, 55).

Enseguida distinguimos de nuevo la asociación de la danza al ámbito artístico, sin embargo, no podemos decir, como con Langer, que dicha asociación esté vinculada con la posibilidad de la funcionalidad escénica de la danza, en la que sólo en la relación bailarín-espectador la danza cobra vida. Es más, Islas propone un por encima de, un más allá,

no solamente de la función espectacular de la danza sino de cualquier otra función, y ubica a la danza en el hacer, en la materialidad del cuerpo en movimiento.

Sin embargo, Islas advierte la problemática del sentido amplio que se le puede otorgar a la expresión "cuerpo en movimiento", con el que está asociando la danza, ya que:

> Por "cuerpo en movimiento" pueden entenderse muchas cosas, sin embargo, son dos posibles interpretaciones las que interesa desarrollar para los fines de esta investigación. ¿Este cuerpo en movimiento es una imagen o un hecho? ¿Dónde se produce su desempeño, ante los ojos de los espectadores o en los cuerpos de los bailarines? En los dos lados podría decirse (Islas 1995, 56).

Y en este sentido el cuestionamiento converge con el enunciado aquí sobre el desarrollo de Langer, que parece abogar por la danza instalada en el ejercicio perceptivo del espectador. Por el contrario Islas enuncia la posibilidad de la consideración de la danza en los dos ámbitos, el de la ejecución del bailarín y el de la percepción del espectador. Sin embargo, al preguntarse por los espectadores y los bailarines parece de nuevo estar armando un contexto escénico. Esta postura se aclara cuando utilizando el concepto de constructividad de Dorfles (1963), enuncia que la danza "puede comprender considerablemente la diversidad, desde las manifestaciones del baile popular hasta las obras de la danza escénica" (Islas 1995, 60).

Entonces, cuando Islas se pregunta por la danza en los siguientes términos: "¿Dónde se produce su desempeño, ante los ojos de los espectadores o en los cuerpos de los bailarines?", debemos entender que no se refiere exclusivamente con bailarín, al bailarín de escena, sino a cualquiera que danza; ni con espectador, al asistente al teatro que ve danza, sino a cualquiera que esté en presencia de alguien que danza, en cualquier circunstancia. Por lo tanto, la perspectiva del bailarín está muy cerca del hacer danza para nosotros, y la perspectiva de espectador, a la noción de *comunidad*. En cualquier caso Islas ubica lo que es la danza más en el hacer que en el percibir cuando dice:

Más allá de su potencial comunicativo, transitivo, es el carácter intransitivo de la danza (el movimiento mismo como acción producida y experiencia vivida), lo que define en un primer momento el médium de la danza. Para comunicar, la danza tiene que producirse como acción (1995, 60).

Otra cercanía, ya que para nosotros la *comunidad,* no es necesaria para el hacer de la danza, sino para el saber de la danza, que a nosotros sí nos ocupa. Solamente un aspecto nos separa del planteamiento de Islas. Cuando enuncia que por "movimiento corporal" se pueden entender muchas cosas, construye una distinción a partir del carácter transitivo o intransitivo de la danza. Sin embargo, dicha distinción no ofrece una salida a un cuestionamiento planteado aquí, que es: ¿cómo distinguir la danza, de otras acciones o actividades físicas? Al igual que las tres autoras mencionadas, estamos de acuerdo con el planteamiento de que para que la danza exista es necesario que el cuerpo, el tiempo, y el espacio se hagan presentes, pero los mismos están presentes en todas las instancias de la vida, para nosotros, cuando al hacer danza se refiere, están presentes en forma de ritmo, coordinación y configuración espacial. Para desarrollar está propuesta nos valimos justamente de la consideración de dos expresiones dancísticas habitualmente no tomadas en cuenta por Langer o Tambutti, la danza tradicional y la popular. Para ellas el punto de anclaje del análisis es la danza escénica, y la misma, nos ha ofrecido, sobre todo a lo largo del siglo pasado, una serie de cuestionamientos sobre las formas tradicionales en las que concebimos algunos conceptos; la quietud percibida en la danza Butoh, el azar intencional y aparentemente arrítmico de la danza postmoderna de Merce Cunningham, y la posibilidad de la ausencia de diseño coreográfico en algunas propuestas vanguardistas de la danza contemporánea,

sobre todo en el ámbito de la improvisación, problematizan las nociones aquí construidas sobre coreografía, pero no las anulan, al contrario las enriquecen.

Con todo, lo expuesto hasta el momento da cuenta no solamente de la posición de las autoras mencionadas frente a lo que consideran danza, sino en general del grueso de la producción bibliográfica sobre danza, y más aun, a los discursos que circulan sobre la misma, es decir, en los términos de Villoro (1982), el saber proposicional. Cabe entonces preguntarnos: ¿por qué el saber sobre la danza se configura alrededor de la danza escénica?

Una consideración resulta aquí importante y tiene que ver con la construcción del saber danzario. Sabemos que Langer no era bailarina, no por lo menos de la danza escénica, que es la que tiene como referente al responder qué es la danza, por lo tanto podemos decir que sabe sobre danza, aunque no podamos decir que sabe danzar. Nos deja ver esto que si bien el saber danzario pudo configurarse en principio desde el saber hacer, en algún momento estuvo en la posibilidad de generar alguna independencia del mismo, ¿cómo se generó esta independencia?

Las razones de esa configuración están vinculadas con la manera en que la danza se desarrolla en la modernidad en estrecho vínculo con la construcción de la visión moderna de cuerpo y alrededor de lo escénico. Al respecto Islas (1995) señala:

> De tal forma que para plantear teóricamente el carácter fugaz de la actividad dancística hay que pasar por el cuestionamiento profundo de los métodos de conocimiento y de jerarquización de los valores culturales del Occidente moderno: en ambos niveles, la supresión del cuerpo es el problema fundamental.

Aunque no estamos de acuerdo con una supuesta "supresión del cuerpo" en la modernidad, toda vez que con Foucault (1974) pensamos que en la modernidad los discursos sobre el cuerpo proliferan y se especializan, sí creemos, con Islas (1995), que es debido a procesos propios de la modernidad que intervinieron en la constitución de la noción que hoy tenemos de cuerpo, que el saber sobre la danza e incluso el hacer danza, se desplazó con gran fuerza hacia la funcionalidad artística. La cuestión que trataremos de abordar a continuación no es sobre una historia de la danza, sino sobre cómo se configuró lo que hoy es ampliamente aceptado como el saber sobre la misma.

Individualismo, hacía el principio de autoría en la danza. El primer factor sobre el que llamamos la atención es el individualismo, ya que es un motor importante en la consolidación de una concepción moderna del cuerpo. Al respecto Le Breton (2002, 39) enuncia: "El ascenso del individualismo occidental logrará, poco a poco, discernir, de manera dualista entre el hombre y el cuerpo". Para Le Breton, el cuerpo es una invención producto de la modernidad, y uno de los anclajes de esta invención se encuentra en una nueva visión del ser humano que logra generar distancia entre él mismo y su cuerpo.

Los procesos de individualización son variados y tienen múltiples consecuencias en diferentes ámbitos, y uno de los elementos más importantes que permiten la proliferación del individuo, como un ideal, es el imaginario de la autonomía, ya que "el individuo tiende a convertirse en el lugar autónomo de las elecciones y los valores. Ya no está regido por la preocupación por la comunidad y por el respeto por las tradiciones" (Le Breton 2002, 39). Luego de una vida, en el contexto de la Europa occidental del Medioevo, determinada en gran medida por la comunidad, la relación con la misma se transforma, y en principio esta nueva realidad aparece como liberadora, "el comerciante es el prototipo del individuo moderno, el hombre cuyas ambiciones superan los marcos establecidos [...] que convierte al interés personal en el móvil de las acciones, aun en detrimento del bien general" (Le Breton 2002, 39). En todo caso,

este individuo independiente, dueño de su destino, no es una posibilidad real para todos, la verdad es que sólo estaba al alcance de unos pocos, particularmente de los banqueros y los comerciantes.

A pesar de ello, la idea del individuo como ser independiente no perdió fuerza, otros incentivos prometían satisfacciones hasta ahora no conocidas, entre ellas, el reconocimiento. El papel del individuo en las sociedades tradicionales no gozaba de un reconocimiento particular, salvo contadas excepciones, ya que todos los miembros cumplían un papel considerado fundamental, y por tanto, nadie era especial como para gozar de un trato específico. Esta lógica permanecía, incluso, cuando el individuo transcendía los roles que nominalmente le correspondían. Relatos de todo tipo que terminaban por conformar tradiciones importantes, como las narraciones fantásticas, los cantos y las poesías, circulaban sin que un autor fuera considerado su dueño: "los creadores de la Edad Media permanecían en el anonimato, unidos a la comunidad de los hombres, como sucedió con los constructores de las catedrales" (Le Breton 2002, 43).

La idea de autor aparece en Occidente gracias al individualismo de la modernidad. La autoría, que separaba al individuo de la comunidad, lo unía al mundo por medio del reconocimiento. Según Le Breton (2002), "en Europa occidental, la gloria alcanza a cada vez más hombres: los poetas gozan, mientras viven, de un considerable renombre" (p. 43). Los artistas transitan ahora por el mundo gracias a sus obras. El arte y el artista adquieren un nuevo valor en los más diversos contextos sociales y esto le permite al lado de los comerciantes y los banqueros ser una de las figuras más representativas de esta transición del Medioevo a la modernidad.

Y de entre las más variadas manifestaciones artísticas de la época, una nos llama considerablemente la atención, el autorretrato. Éste se configura como un producto artístico que además de poseer autor, es el autor mismo. En el s. xv el autorretrato, como ejercicio estético y reflexivo entra en concordancia con la preocupación humanista y alcanza su más alto desarrollo. Más adelante se condensan en el autorretrato la teoría de las proporciones y las leyes de la perspectiva, pero sobre todo, una autorreflexividad minuciosa y detallada que persigue denunciar como tema pictórico la posición de un cuerpo frente al mundo. Ya no sólo es aceptable sino deseable representar la persona humana, además, la representación es firmada por el autor, y lo representado es él mismo, triple afirmación de la individualidad, manifestación contundente del proceso de individualización de la modernidad.

En la misma dirección podemos considerar el ejercicio de la danza. Desde el s. xv la danza comunitaria y anónima comienza una carrera hacia la autoría del individualismo. Se configura la pretensión de denominar la danza que antes perteneció a la comunidad como propia. Los saberes que circulaban libremente son apropiados con la pretensión de adjudicársele a un autor. El responsable de este proceso, es el nacimiento del individuo, y en la danza, en principio, es llevado a cabo por el maestro de danza. Según Pérez (2008, 34) "hay testimonios de la presencia de este oficio en las cortes y grandes casas burguesas desde el siglo xv".

La danza en la comunidad nunca dejó de existir, pero ahora se comenzó a configurar otra danza en la que el saber proposicional cobraba una nueva fuerza:

> El interés por establecer y definir los pasos y por investigar la relación de un movimiento con otro llevó a una descripción pormenorizada de las danzas, al establecimiento de las reglas necesarias para su práctica y, a partir de esas búsquedas, sumar innovaciones a la ejecución de los pasos incorporando una mayor destreza (Tambutti 2009, 5).

Los maestros de danza no parten de la nada para la elaboración de los productos de los que son autores, sino que someten los bailes populares a un proceso de depuración y estilización (Pérez 2008), que se manifiesta en la reglamentación, y en la pretensión de la estandarización. Si antes, o en la actualidad en el caso de las danzas tradicionales o populares entre otras, el saber proposicional de la danza circulaba, y era aplicado según elementos circunstanciales definidos en la vida cotidiana de la comunidad, el nuevo autor, el individuo naciente de la danza representado en el maestro, ahora poseía la autoridad que la demarcación que realizaba en torno al saber proposicional le otorgaba. Lo que implicaba para él, entre otras cosas, un lugar de reconocimiento, por ejemplo en las cortes, "a la sombra del soberano, bajo su protección, brilla otra gran figura del individualismo naciente, la del artista" (Le Breton 2002, 40).

Para muchos autores, incluyendo a Tambutti (2009), esta elaboración proposicional que en el siglo XV se desarrolló y comenzó a manifestarse en manuales que describían los pasos, la utilización del espacio, y la relación con la música, conforman lo que podría comenzar a denominarse como una teoría de la danza. Y son estos textos, perdurables en el tiempo, reconocidos en variados ámbitos, y escritos por los reconocidos maestros de danza, los que comienzan a imponerse como saber proposicional ante los saberes que aún hoy siguen circulando en diferentes comunidades danzarias.

Pero siendo la corte primero, y luego la burguesía, los terrenos que le brindaron reconocimiento al maestro de danza, él debía corresponder a lo otorgado. Sobre el hacer del maestro de danza, Pérez (2008, 43) señala: "se trata en general de un personaje que enseña modales, formas de cortesía, incluso maneras de vestir o de organizar y decorar una fiesta". Pero si bien, llegó a fungir como maestro de ceremonias y chaperón, entre otras cosas, para cortesanos y burgueses, su valor para ambos, radicó siempre en la danza. Por lo tanto, su principal preocupación fue: ¿cómo presentar de una manera bella la danza?, y respondiendo a esta pregunta, el saber proposicional se dirigió hacia la manera en la que el cuerpo del bailarín era exhibido para el público. En esta construcción la matemática y la geometría jugaron un papel importante para varios de los maestros de danza. Resultado de ello en 1602, Cesare Negri, como lo señala Tambutti (2009) "fue el primero en pensar en la posición de los pies como *piedi in fuora* (pies hacia afuera), origen del *en de hors*". Esta posición que luego se desarrolla en diversos niveles de complejidad, busca brindarle siempre al espectador la mayor cantidad de información visual del bailarín, y es una de las principales características que hoy nos permite identificar la danza clásica.

La constante tecnificación, reglamentación y complejización de la danza hizo cada vez más difícil su ejecución. El oficio del bailarín que gozó de gran aprecio en los siglos XVI y XVII, requirió de más tiempo de entrenamiento, de más exigencias físicas y más habilidades en la comprensión del ritmo, la coordinación y la configuración espacial, hasta el punto que sobre el siglo XVIII la figura del bailarín principal se equiparó a la del maestro de danza. El bailarín intérprete que logró el mismo reconocimiento como individuo que otras figuras ya mencionadas, no lo hizo gracias a su autoría sobre un producto externo, como era el caso del maestro de danza, sino a la autoría sobre su propia ejecución, que conseguía escenificar para el espectador un cuerpo idealizado, construido para la escena.

Si consideramos el autorretrato como una manifestación de triple afirmación del individualismo, otro tanto podemos hacer del *solo* en la danza, y podemos vislumbrar cómo el proceso de individualización de la modernidad, operó una influencia fuerte sobre el desplazamiento del reconocimiento del saber proposicional de la danza de la comunidad hacia el individuo, un individuo que se construyó en la escena. Si para Le Breton (2002) el cuerpo es una invención de la modernidad, impulsada en parte por el individualismo; para nosotros, la danza crea un cuerpo escénico, anclado al individualismo, que contribuye a la consideración de que el saber sobre la danza se encuentra en el escenario.

La invención del cuerpo escénico. Se instaura entonces una separación entre el hombre y la comunidad, pero no es la única separación, el hombre mediante la invención del cuerpo, se separa también de sí mismo, de sus sentidos y de su espacio de sensibilidad. Una figura central de esta separación es René Descartes. Aquí está un fragmento de sus *Meditaciones metafísicas*, que enuncia el cuerpo como algo estrechamente ligado a la existencia del hombre, pero que en definitiva, no lo constituye:

> Y por lo tanto, del hecho mismo de que yo conozco con certeza que existo, y que, sin embargo, no encuentro que pertenezca necesariamente ninguna otra cosa a mi naturaleza o a mi esencia, sino que soy una cosa que piensa, concluyo que mi esencia consiste en sólo eso, que soy una cosa que piensa, o una sustancia cuya esencia o naturaleza es sólo pensar. Y aunque, posiblemente (o, más bien, ciertamente, como diré dentro de poco) tenga un cuerpo al que estoy estrechamente unido, sin embargo, como por un lado tengo una idea clara y distinta de mí mismo, en tanto sólo soy una cosa que piensa y no extensa, y por otro, tengo una idea distinta del cuerpo, en tanto es sólo una cosa extensa y que no piensa, es cierto que soy, es decir mi alma, por la que soy lo que soy, es entera y verdaderamente distinta de mi cuerpo, y puede ser y existir sin él (Descartes 1999, 115).

Soy alma, y mi existencia es, incluso sin mi cuerpo, mi cuerpo no soy yo, "y aunque el cuerpo no fuese, el alma no dejaría de ser cuanto es" (Descartes 2007, 43). Si bien diversos tipos de disociación entre el hombre y el cuerpo pueden rastrearse desde el cuidado de la mente y del cuerpo en los griegos, ahora, a la luz de la duda metódica cartesiana, la separación del alma y del cuerpo se instaura con la razonabilidad de la lógica matemática. La propuesta de esta separación surge a partir del proceso metódico de comprobar la existencia de Dios y la inmortalidad del alma. Pero Descartes no fue el único que persiguió este objetivo.

Baruch Spinoza, en su *Ética demostrada según el orden geométrico,* pretende también demostrar la existencia de Dios. Sin embargo, para nosotros, se distancia de Descartes en algunos aspectos, ya que concibe al hombre como un ser modal que se constituye a partir de las relaciones con otros hombres, o con otros seres, desplazando la relación constitutiva del ser humano, del cuerpo-alma, al hombre-hombre u hombre-naturaleza.

Para él, el alma, como se le conoce vulgarmente a la mente, no es algo superior al cuerpo, ambos son modos finitos de atributos de la sustancia única y absoluta: "Ideas y cuerpos, o mentes y cuerpos, son modos finitos inmanentes a la sustancia absoluta, expresándola de manera determinada, según el orden y conexión necesarias que rigen a todos los seres del universo" (Chaui 2006, 116).

Además, el cuerpo es relacional ya que está "constituido por relaciones internas entre sus órganos, por relaciones externas con otros cuerpos y por afecciones, esto es, por la capacidad de afectar a otros cuerpos y de ser por ellos afectado sin destruirse, regenerándose con ellos y regenerándolos" (Chaui 2006, 118). Estas relaciones se manifiestan para Spinoza como pasiones, y son la base de las relaciones sociales. A la luz de la razón, en el discurso spinoziano, la mente y el cuerpo quedan equiparados, el hombre, por lo menos para Spinoza, no es sólo razón, o mente, o espíritu o alma, sino también y en la misma medida, cuerpo.

Spinoza y Descartes logran demostrar desde sus lógicas la existencia de Dios, pero la separación entre el cuerpo y el alma de Descartes se instituyen como base del racionalismo, e impregnan amplios campos del desarrollo científico y filosófico de la modernidad. Tal vez, porque como dice Le Breton (2002) la filosofía cartesiana revela la sensibilidad de una época, no la inaugura.

Sobre esta separación, recae la construcción de una nueva distinción sobre el cuerpo que lo considera como una máquina animada por el alma. Descartes (1999) enuncia el cuerpo de esta manera en la sexta meditación, "como un reloj compuesto por ruedas y contrapesos" , y más adelante, compara el cuerpo enfermo con un reloj averiado, y un cuerpo sano con un reloj "bien hecho". La consideración del cuerpo como máquina, hace aplicable al mismo todo el saber racional de la aritmética y la geometría.

En 1588 se publica la Orchésographie, tratado sobre danza del sacerdote humanista Jehan Tabourot, que "había desarrollado un gran interés por las matemáticas y la geometría" (Tambutti 2009, 7). En la configuración del cuerpo del bailarín de ballet se manifiestan, en el orden de lo ideal, una serie de correspondencias geométricas, que como se dijo anteriormente, apuntaban a potenciar la exposición del cuerpo escénico, es decir, en palabras de Langer (1966) "el deleite del espectador".



Imagen 2. La geometría de la danza. Tomada de la investigación sin publicar titulada "Estudios de análisis de movimiento en danza", realizada por Dorys Orjuela y Alexánder Rubio.

Gracias a ello, aun en la separación entre el cuerpo del hombre, que se manifiesta también en la danza, el cuerpo escénico se distingue por la necesidad de mantener a la máquina en perfecto estado. Si bien en Occidente, el dualismo cartesiano impulsa un decaimiento de la atención en la fisicalidad de la existencia, el cuerpo escénico de la danza mantiene la atención sobre la importancia de los engranajes de la máquina del cuerpo. La medicina se encargará de esto también pero desde otra perspectiva.

Otro aspecto de vital importancia para el racionalismo es la desconfianza en los sentidos. Tanto Spinoza como Descartes cuestionan la posibilidad del mundo sensible de conducir a la verdad:

> Descartes, en las *Meditaciones*, opone el sol sensible, que ven los ojos del hombre, y el sol astronómico. Los ojos perciben como pequeño lo que el astrónomo evaluará como "varias veces más grande que la Tierra". La misma imagen aparece en Spinoza aplicada a la distancia: los ojos del hombre conciben al sol

> como muy cercano, "alrededor de doscientos pies" mientras que el sol de la inteligencia nos enseña que está a una distancia de "más de seiscientas veces el diámetro terrestre" (Le Breton 2002, 74).

Los sentidos son objeto de sospecha, la experiencia vivida en el cotidiano, a partir de la percepción, es útil sólo para las labores simples. La búsqueda de la verdad deberá realizar operaciones racionales que develen la distancia que los sentidos interponen entre el hombre y la realidad. Sobre el cuerpo escénico, recae el peso de encontrar la armonía de la geometría, el objetivo del entrenamiento del bailarín se instala fuera del propio cuerpo, ya que, si bien se trabaja constantemente sobre el mismo, se hace para alcanzar un cuerpo ideal, que es ajeno, aquél que es manifestación de la máquina perfecta. La experiencia sensorial de la danza, tan importante en las manifestaciones comunitarias, se pierde de vista en la tecnificación, en la minuciosa descripción de la forma "correcta" de la ejecución del movimiento, "el universo de lo vivido, de lo sentido, tal como aparece a partir de la actividad sensorial, cae en desgracia a favor del mundo inteligible, que sólo puede ser expuesto, sin errores, por el pensamiento racional" (Le Breton 2002, 196). La danza, que juiciosamente comienza desde el siglo xv a construir un saber proposicional, es la danza del cuerpo escénico, y pretende construir las verdades, geométricas y matemáticas, de su ejercicio, se configura así una centralidad sobre el carácter transitivo de la danza, como lo denomina Islas (1995), se comprende, por lo tanto, la afirmación de Tambutti (2009), de que las otras danzas son objetos de otras disciplinas. En todo caso, la afirmación de Tambutti, tiene implícito el reconocimiento de la danza como disciplina, y creemos que la comprensión de la configuración disciplinar de la danza seguirá dando luces sobre el desplazamiento de la consideración de lo que es la danza, hacia la danza escénica.

Institucionalización de la disciplina dancística. A partir de la separación entre el hombre y la comunidad por medio del individualismo y de la separación del hombre de sí mismo por medio del dualismo, se configuran dos desarrollos que pueden considerarse como el principio de la delimitación del discurso de la danza.

En primer lugar se constituye un saber proposicional sobre la danza a partir de la emergencia del autor. Este saber comienza a circular especializando cada vez más el ámbito del conocimiento de la danza. Sin embargo, debido a que, como dice Islas (1995), "de la danza poco puede explotarse porque poco queda de ella después de que ha sucedido" el comentario, según Foucault (1992)[2] o la cultura sustitutiva según Islas (1995), se convierten en pilares del discurso danzario, "las menciones de la danza han sustituido irremediablemente a la danza misma. ¿Por qué fueron grandes Pávlova o Nijinsky? Porque lo dicen las crónicas de las crónicas, los relatos de los relatos" (Islas 1995, 13).

En consecuencia, si la fugacidad de la danza complejiza su aprehensión como objeto de estudio, el cuerpo queda; y como propusimos anteriormente a partir del dualismo y de la separación entre el hombre y su cuerpo, en el caso de la danza, lo que queda es el cuerpo escénico.

---

2 "Por el momento, quisiera limitarme a indicar que en lo que se llama globalmente un comentario, el desfase entre el primer y el segundo texto juega cometidos que son solidarios. De una parte, permite construir (e indefinidamente) nuevos discursos: el desplome del primer texto, su permanencia, su estatuto de discurso siempre reactualizable, el sentido múltiple u oculto del cual parece ser poseedor, la reticencia y la riqueza esencial que se le supone, todo eso funda una posibilidad abierta para hablar. Pero, por otra parte, el comentario no tiene por cometido, cualesquiera que sean las técnicas utilizadas, más que el decir por fin lo que estaba articulado silenciosamente allá lejos" (Foucault 1992, 23).

Si la medicina objetualiza el cuerpo, sobre todo con las primeras disecciones de los anatomistas, en particular con Vesalio (Le Breton 2002)[3], y edifica su saber sobre un cuerpo muerto; la danza lo hace sobre un cuerpo en movimiento atravesado por la matemática y la geometría. Cuerpo en movimiento, pero no cualquier movimiento, sino, según la noción construida aquí inicialmente, movimiento coreográfico, ahora, además, en escena.

Entonces, al igual que en la medicina, ¿podemos hablar de una disciplina danzaria? En general para quienes hacen danza, es evidente que existe, además de una disciplina para danzar, una disciplina danzaria. Sin embargo, es necesario examinar con más cuidado esta proposición ya que el establecimiento del principio de comentario y de autor constituyen procedimientos para la delimitación del discurso de la danza, no para la constitución disciplinar, antes bien:

> La organización de las disciplinas se opone tanto al principio del comentario como al del autor. Al del autor porque una disciplina se define por un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas como verdaderas, un juego de reglas y de definiciones, de técnicas y de instrumentos: todo esto constituye una especie de sistema anónimo a disposición de quien quiera o de quien pueda servirse de él, sin que su sentido o su validez estén ligados a aquel que se ha concentrado con ser el inventor. Pero el principio de la disciplina se opone también al del comentario; en una disciplina, a diferencia del comentario, lo que se supone al comienzo, no es un sentido que debe ser descubierto de nuevo, ni una identidad que debe ser repetida; es lo que se requiere para la construcción de nuevos enunciados. Para que haya disciplina es necesario que haya posibilidad de formular, y de formular indefinidamente, nuevas proposiciones (Foucault 1992, 28).

El juego de proposiciones característico de las disciplinas, como lo propone aquí Foucault, vuelve a colocar el saber en el anonimato. Pero, aunque se oponen en un juego de fuerzas complejo, la autoría y la disciplina no se excluyen, si bien el anonimato se hace presente, no lo hace volviendo a la comunidad de la que fue separado el hombre con el individualismo, sino justamente a la que se lo permitió, una comunidad que, aunque reconoce al individuo, valida la universalidad del saber proposicional construido. Recordando a Villoro (1982), de quien tomamos el concepto de saber proposicional, nos estamos refiriendo a las comunidades epistémicas. Son estas las que se encargan de asegurar la validez de las reglas, las definiciones, las técnicas y los instrumentos disciplinares. Es gracias a la validez generada por estas comunidades que la condición de objetividad propuesta por Villoro para el saber proposicional puede darse.

Además, estas comunidades epistémicas mantienen en circulación el saber, y si bien el principio de autoría no desaparece y, en parte, gracias a ello, es posible comentar, el sentido de esa circulación se define por la posibilidad de la generación de un nuevo saber. Son estas comunidades las que no solamente posibilitan sino que exigen la formulación permanente de nuevas proposiciones de un saber específico.

Entonces, ¿existe una comunidad epistémica danzaria que nos permita hablar de una disciplina danzaria? Ya hemos referenciado que son los maestros de danza los que comienzan a construir el saber proposicional de la danza y podríamos considerarlos, inicialmente, como una comunidad epistémica. Sin embargo, un hecho relevante termina de definir los rasgos de dicha comunidad en el siglo xvii, cuando el Rey Sol (Luis xiv) constituyó en 1661 la Real Escuela

3 Las primeras disecciones practicadas por los anatomistas con el fin de obtener información y conocimiento muestran un cambio importante en la historia de las mentalidades occidentales. Con los anatomistas, el cuerpo deja de agotarse por completo en la significación de la presencia humana. El cuerpo adquiere peso; disociado del hombre, se convierte en un objeto de estudio como realidad autónoma.

de Música de París, que en 1662 paso a ser la Real Escuela de Música y Danza de París. Ahora no nos detendremos a examinar otras implicaciones de la constitución, de la que es considerada la primera institución de la danza en la historia occidental, Markessinis (1995), ya que este ejercicio tendría que ver con otras consideraciones que sobre las instituciones hace Foucault respecto de las disciplinas en relación con el poder, debido a que la noción de disciplina que aquí nos ocupa es la que él mismo propone en torno a los procedimientos de delimitación en *El orden del discurso*[4]. En este sentido, lo importante es recalcar que desde entonces, la danza de la que estamos hablando aquí, y que comúnmente se conoce como danza clásica o ballet, es institucionalizada como académica.

Desde esta institución, la academicidad de la danza comienza a reconocer a los maestros de la danza que se corresponden con una generalidad del saber proposicional, y desde entonces, también esta comunidad epistémica, ahora cohesionada fuertemente por la institución, genera nuevas proposiciones en torno a la danza.

Cabe ahora preguntarnos: ¿existen procedimientos de autoría, de comentario y disciplinares, desde otros ámbitos de la danza, diferentes al escénico, que permitan reconsiderar la delimitación del discurso danzario? Creemos que sí. Sin embargo, los procedimientos que permitieron a la danza escénica conformarse como disciplina están fuertemente anclados a diferentes procesos de la modernidad que creemos, le permitieron constituirse de manera predominante frente a otros discursos o saberes danzarios. El proceso que nos permite considerar aquí la constitución de la danza como disciplina corresponde a lo que Foucault denominó el momento histórico de la disciplina que además está también para él anclado al cuerpo.

El momento histórico de la disciplina es el momento en que nace un arte del cuerpo humano, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés (Foucault 1974, 142).

Es en este momento de la sociedad disciplinar donde se terminan de construir las bases de la medicina moderna occidental, de la psicología y la psiquiatría y de otro cúmulo de disciplinas científicas y terapéuticas que podrían permitirnos hablar de un saber corporal. Las prácticas del poder disciplinar se desarrollan en torno a estos saberes que atraviesan el cuerpo y viceversa, "desde esta lógica, la sociedad disciplinaria fabrica cuerpos y sujetos, fija con exactitud la función del sujeto al cuerpo" (Jiménez 2006, 150), se configura así, a partir de la filosofía, el arte y las prácticas disciplinares un nuevo modo de asumir el cuerpo, que la danza asume de una manera particular.

Bibliografía

Chaui, M. 2006. *Spinoza: poder y libertad. La filosofía política moderna*. São Paulo, Universidad de São Paulo.

Descartes, R. 1999. *Meditaciones metafísicas*. Madrid, Folio.

———. 2007. *Discurso del método*. Valladolid, Maxtor.

Dorfles, G. (ed.). 1963. *El devenir de las artes*. México, Fondo de Cultura Económica.

4 "En Foucault nos encontramos principalmente con dos usos del término 'disciplina': uno en el orden del saber (forma discursiva de control de la producción de nuevos discursos) y otro en el del poder (el conjunto de técnicas en virtud de las cuales los sistemas de poder tienen por objetivo y resultado la singularización de los individuos)" (Castro 2004).

Foucault, M. 1974. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, Siglo xxi.

———. 1992. *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets.

Islas, H. 1995. *Tecnologías corporales. Danza, cuerpo e historia*. México, inba.

Jiménez, A. 2006. *Subjetivación y sujeto en la obra de Michel Foucault*. Bogotá, Universidad Distrital.

Langer, S. 1966. *Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas*. Buenos Aires, Infinito.

Le Breton, D. 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Markessinis, A. 1995. *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier.

McFee, G. 1992. *The Concept of Dance Education*. London, Routledge.

Orjuela, D. y A. Rubio. 2006. *Estudios de análisis de movimiento en danza*. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Pérez, C. 2008. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago de Chile, lom.

Tambutti, S. 2009. *Teoría general de la danza*. http://www.sanfelipe.edu.uy/imgs/documentos/202_201.pdf.

Villoro, L. 1982. *Creer, saber, conocer*. México, Siglo xxi.

Cuerpo y alma.
Filosofía de la danza

Diana Alejandra Trujillo Martínez[1]

Sólo se puede dar una idea tomando sobre ella vistas múltiples complementarias y no equivalentes.

Henri Bergson

En el mundo actual, las divisiones hacen parte de la vida cotidiana de los individuos, la separación de razas, clases sociales y géneros pueden ser un ejemplo de esto. De igual manera, a lo largo de nuestra historia como cultura "occidental" (acá sin quererlo se vuelve a caer en una división, que se acentúa con el romanticismo dividiendo lo oriental de lo occidental) se ha promulgado una división entre lo sensible y corpóreo. Un afán racionalista se ha posado como imaginario ideal de la vida en los seres humanos. Buscarle un porqué a nuestra existencia ha sido la premisa fundamental de la filosofía desde los orígenes de ella, cuando los mitos resultaron ser paradigmas poco creíbles para explicar el mundo.

Estas divisiones, ¿podrían articularse con la separación que hicimos entre alma-cuerpo y la creencia en un mundo trascendente que está más allá de la muerte? ¿Cómo articular diversas esferas del conocimiento para incitar a reflexiones que contribuyan a ver en lo sensible una forma válida de verdad? Hace poco discutía alrededor de la universalidad; ¿qué es universal y qué no lo es? Alguien muy afín a las ideas universalistas de la ciencia, paradigma que surgió en la época ilustrada, cuando el ser humano se sumió en una profunda crisis y decidió tomar a la razón como forma válida de conocimiento, me decía que sólo lo empíricamente comprobable era cierto –cosa que no alegué–. La conversación fue más o menos así:

– ¿Y lo sensible es universal?

– No, lo sensible no es universal.

– ¿Pero todos sentimos, no es así?

– Sí, pero no de la misma manera, entonces no puede ser universal, por tanto, no es verdad.

1 Bailarina formada en espacios como Danza Común, Grupo Institucional de Danza Contemporánea de la Universidad Javeriana: Cuerpo Latente, y en ballet clásico con la maestra cubana Isabel Rodríguez. Comunicadora Social graduada de la Universidad Javeriana. La tesis de pregrado "¿Cuerpo y alma? Comunicación corporal: una geografía de la danza", obtuvo la máxima calificación dada por el programa, lo que la acercó a la filosofía. Actualmente, se desempeña como consultora en medios digitales.

Estas palabras retumbaron en mi cabeza y recordé una preocupación de grandes filósofos: ¿existe un "algo" universal que componga todas las cosas que somos capaces de observar, que no mute ni muera? Sin embargo, este cuestionamiento desemboca en otras preguntas que me hago constantemente: ¿para qué lo universal? ¿De dónde viene ese afán por conocer una verdad inmutable e igual para todos los seres humanos? Es verdad que todas las personas no percibimos ni sentimos de la misma manera; sin embargo, todos poseemos sentidos y somos capaces de conocer el mundo a través de ellos. Sin lo sensible, nos resultaría imposible escribir teorías biológicas, médicas o astronómicas; sin lo sensible, no podríamos pintar, bailar, tocar un instrumento o cantar. De igual manera, sin lo sensible no podríamos percibir lo bello de la naturaleza y del universo.

Una separación que llama la atención es la que existe entre ciencia y arte. ¿Por qué no concebir una descripción taxonómica como una forma de hacer arte? ¿Por qué no concebir el movimiento de un pájaro como arte, vehículo que impulse a la creación? O… ¿por qué no ver en el cuerpo mismo la encarnación del cosmos, tal y como lo hacían los antiguos alquimistas? "A menudo es un sentimiento estético el que impulsa al biólogo evolucionista a suponer próximas formas entre las cuales él es el primero que percibe una semejanza; los mismos dibujos que da de ella revelan a veces una mano y sobre todo un ojo de artista" (Bergson 1972, 57). Entonces, ¿cuáles son las máquinas y los regímenes de signos que se articulan en cierto momento para que separemos ciencia y arte? ¿Esta separación puede estar relacionada con el dualismo establecido entre alma y cuerpo?

I. Seres fragmentados e inmortales

Esta última pregunta ha ocupado casi tres años de mi vida, al igual que intentar vislumbrar un camino para elaborar una filosofía de la danza y una danza filosófica. Pensar a la danza desde la filosofía y pensar a la filosofía desde la danza ha resultado ser una de mis mayores pasiones. Uno de los temas que más me ha llamado la atención es el dualismo que se estableció entre la razón y los sentidos en Grecia con un filósofo llamado Platón. Para él, la música podía ser posible sin la lira; sin embargo, esta idea suena rara para cualquier artista o músico, entre éstos Simmias:

> – En esto creo yo –repuso Simmias–: en el hecho de que sobre la armonía, la lira y las cuerdas se podría emplear el mismo argumento, a saber, que la armonía es algo indivisible, incorpóreo, completamente bello y divino que hay en la lira afinada, pero que la lira en sí y las cuerdas son cuerpos, cosas materiales, compuestas, terrestres y emparentadas con lo mortal. Así, pues, supongamos que, una vez se rompe o se corta la lira y se arrancan sus cuerdas, alguien sostiene, empleando el mismo argumento que tú, que es necesario que exista todavía aquella armonía y que no se haya perdido. Porque sería de todo punto imposible que dijera que si bien la lira existe todavía, aun cuando hayan sido arrancadas sus cuerdas, y siguen también existiendo éstas que son mortales, en tanto que la armonía, en cambio, que tiene la misma naturaleza que lo divino e inmortal, y con ello está emparentada, perece antes que lo mortal. Antes bien, lo que aquél diría es que es necesario que la armonía exista aún en alguna parte, y que las maderas y cuerdas se pudren antes de que a aquella le ocurra nada. Pues bien, Sócrates, creo que tú también has pensado que es precisamente así, sobre poco más o menos, como nosotros creemos que es el alma, es decir, que estando nuestro cuerpo, valga la palabra, tensado y sostenido por lo caliente y lo frío, lo seco y lo húmedo y algunos opuestos similares, nuestra alma es la mezcla y la armonía de estos, una vez que se han mezclado bien y proporcionalmente entre sí. Así pues, si resulta que el alma es una especie de armonía, está claro que, cuando nuestro cuerpo se relaja o se tensa en exceso por las enfermedades o demás males, se presenta al punto la necesidad de que el alma, a

> pesar de ser sumamente divina, se destruya como las demás armonías existentes en los sonidos y en las obras artísticas todas, en tanto que los restos de cada cuerpo perduran mucho tiempo, hasta que se les quema o se pudren. Mira, por consiguiente, qué vamos a responder a este argumento, en el caso de que alguien pretenda que el alma, por ser la mezcla de los elementos del cuerpo, es la primera que perece en lo que llamamos muerte ["Fedón", 86 a-c] (Platón 2000).

Esta idea de una danza sin un cuerpo también suena rara para un bailarín. ¿Alguno de nosotros ha concebido, en algún momento, que nuestros movimientos podrían ser sin alguien que los ejecutara? ¿Es el movimiento algo trascendente a los cuerpos o son los cuerpos los que producen el movimiento? ¿Cómo entender la armonía sin ser capaces de percibirla y producirla a través de nuestros sentidos? La experiencia del bailarín puede ayudar a comprender cómo algo no puede ser sino hasta que se ejecuta, la verdad podría ser relacionada con la acción, con lo performático. Sin embargo, y aunque sueñe extraño, la idea de un alma separada de un cuerpo ocupó la mente de Platón durante su vida. Él también imaginó que nuestra existencia era sólo las sombras de lo verdadero, sumiendo la existencia humana en ecos danzantes, no éramos capaces de aprehender la realidad, estábamos de espaldas a ella y lo único que éramos capaces de observar eran sus reflejos.

Estas sombras eran lo tangible; para Platón, existe un mundo que es inmortal, imperecedero e inmutable que no puede ser igualado a los sentidos, se negaba a creer que nuestra existencia fuera momentánea. Para él, existía un alma capaz de atravesar el terrible destino humano: la muerte. De igual manera, las pasiones eran las que llevaban al humano al error, un ser humano no podía dejarse llevar por ellas puesto que su existencia se saldría del bien. La imagen que Platón proponía al respecto, era la de un auriga con dos caballos, el auriga debía ser capaz de manejar a uno bueno y uno malo; el bueno era la templanza; el malo la necesidad, el principio de desorden o causa vagabunda: el deseo.

Las bacantes, tragedia griega de Eurípides, ayuda a vislumbrar esta dualidad entre alma y cuerpo, templanza y deseo. En la tragedia, los tebanos se niegan a rendirle culto a Dionisos, puesto que éste no es considerado un dios; excepto por dos ancianos: Tiresias y Cadmo, quienes exigen el culto para evitar una tragedia. Dionisos se disfraza con una piel de cabro, haciéndose pasar por un extranjero; difundiéndose por Tebas la necesidad del culto, el dios es encarcelado por orden del rey Penteo y las bacantes, que acompañan a Dionisos, se escapan.

Dionisos logra escapar y le hace creer a Penteo que lo que capturó, en realidad, fue a un toro, de nuevo se exige que se le reconozca como dios, pero Penteo vuelve a negarse. El rey ordena que se capture a las Bacantes, no obstante, estas destruyen todo lo que encuentran a su paso. Penteo es capturado por las Bacantes y encuentra a su madre bajo el influjo de Dionisos, ésta termina degollándolo y mostrando su cabeza a todo el pueblo creyendo que lo que había matado era a un león, cuando escucha a Cadmo entra en razón y ve lo que acaba de hacer por no reconocer a Dionisos como dios.

"Te pasa entonces como a mí: yo también me siento joven y empezaré a bailar" (Eurípides 1966, 66), le dice Tiresias a Cadmo, los dos ancianos que buscan que toda Tebas haga el culto y las libaciones a Dionisos, dios del placer y la embriaguez; el Rey Penteo se negaba a rendirle culto al dios puesto que afirmaba que Dionisos les daba vino a las mujeres, lo que las conducía a la perdición de la lujuria. Para Tiresias, el vino ofrecido por Dionisos era una bendición puesto que permitía el olvido de la tristeza y los males. Esta tensión, encontrada en una tragedia, puede ser equiparada a la tensión que Platón vislumbra en su teoría filosófica, en donde la razón es la única capaz de recordarle al hombre esa verdad universal que olvidó en el momento en el que su alma se encarnó en un cuerpo; de igual manera, recuerda la importancia de no dejarse llevar por lo sensible y por todo aquello que puede conducirnos a caer en el error del placer, que nos impide el acceso a la verdad universal, relacionada con la razón.

"Entrar en razón" es un término común que, tal vez, puede tener su origen en esta filosofía platónica; no obstante, esta tensión entre razón-sentidos o apolíneo-dionisíaco, como lo llamaba Nietzsche, es una constante que ha estado presente a lo largo de nuestra historia. Sin embargo, para antiguas civilizaciones, como los mayas, nuestro cuerpo era un referente para entender el macrocosmos, cada una de las particularidades del cuerpo estaba encerrada en un universo más vasto y, a su vez, este vasto universo era observable en nuestro cuerpo. Nuestra existencia no estaba alejada de algo trascendente porque lo trascendente estaba en el cuerpo mismo.

Este temor a no rendirle culto a los sentidos y al placer, que se resumía en el culto a Dionisos, habla de un imaginario que empieza a gestarse y a instalarse en la historia de Occidente. De igual manera, quiero dilucidar la importancia de establecer conexiones entre lo que, por un lado, es filosofía (Platón) y lo que sus poetas escribían en ese contexto. No debemos olvidar que la tragedia griega era un género dramático que era interpretado y bailado, que servía de punto de encuentro para los griegos, estos temas no podían estar separados de lo que, en la actualidad, conocemos como opinión pública. La tensión entre el placer y la razón hacían parte de la realidad griega de ese momento.

La danza ha estado presente en cada momento de la historia humana, desde las antiguas civilizaciones arcaicas que bailaban para realizar ritos que buscaban honrar a los dioses; hasta los simulacros[2] que los antiguos poetas griegos realizaban a través de sus tragedias que expresaban, sin más, la mortalidad y finitud de los hombres y su posición dependiente frente a los dioses. Tal vez, esa posición platónica era una protesta a esa finitud y mutabilidad a las que estamos expuestos como seres humanos; negando nuestro destino, Platón creó un mundo trascendente en donde seríamos eternamente felices y sabios. No obstante, este mundo estaba después de la muerte.

Contrario a Platón, Epicuro promulgaba una filosofía diferente; tal vez adoptaba la misma posición de Tiresias en torno a la importancia de lo sensible y del gozo de los sentidos para el logro de la felicidad humana. Tal vez Epicuro entonaría canciones como las de Tiresias:

> *Alguien dirá que no respeto la vejez*
> *Cuando voy a danzar con mi cabeza coronada de yedra,*
> *Mas el dios no ha distinguido si el joven*
> *Tiene que bailar o el viejo,*
> *Y de todos quiere recibir honores*
> *Iguales, y no quiere ser engrandecido con cuenta* (Eurípides 1966, 67).

La filosofía de Epicuro es una apología a lo sensible, que promulga alcanzar la felicidad a través de la satisfacción de nuestras necesidades corporales; de igual manera, exhorta a los seres humanos a vivir esta vida, nuestra efímera vida, con plenitud, pues no estamos seguros de seguir viviendo después de la muerte. En medio del afán universalista y de la inmortalidad del alma humana, Epicuro recordó la importancia de esta existencia, la única de la que estamos seguros poder vivir.

2 Prefiero hablar de simulacros que de representación. De acuerdo a Deleuze: "Derrocar el platonismo significa lo siguiente: negar la primacía de un original sobre la copia, de un modelo sobre la imagen, glorificar el reino de los simulacros y de los reflejos […] Por simulacro no debemos entender una simple imitación, sino, más bien, el acto por el cual la idea misma de un modelo o de una posición privilegiada resulta cuestionada, derribada" (Deleuze, 2006, 115-118).

Una de las principales funciones de la tragedia griega, a través de sus cantos y danzas, era recordarle al hombre su mortalidad, ese cruel sino de todos nosotros, al igual que la impotencia del mismo frente al destino inefable que lo situaba por debajo de los dioses. Alrededor de la tragedia convergía todo el pueblo griego y actuaba, como lo decía Aristóteles, como catarsis. El papel de las artes se revela como agente de unión de la sociedad griega, al igual que visualizador de temas comunes en la época, lo que me recuerda a las artes y, sobre todo, el papel de la danza en la historia.

> Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones (Aristóteles s.f., 7).

Nuestro cuerpo y lo que pensamos no se encuentran separados, en nuestro cuerpo se escribe la realidad en la que vivimos, no creo en un temor absoluto a la muerte creando mundos trascendentes que la superen, creo que es importante vivir esta vida, disfrutar de lo que nos rodea, bailar en el instante. "El sabio, por su parte, ni desea la vida ni rehúye el dejarla, porque para él vivir no es un mal, ni considera que lo sea la muerte. Y así como dentro de los alimentos no escoge los más abundantes, sino los más agradables, del mismo modo no disfruta del tiempo más largo, sino del más intenso en placer" ["Carta a Meneceo", 123] (Epicuro 2008).

La danza enseña a disfrutar del instante, su fugacidad hace que el bailarín aprenda a vivir el preciso momento en el que ejecuta un movimiento. Ninguna ejecución, por más practicada que sea, es igual a otra, el goce que se vive bailando puede hablar de ese intenso placer en corto tiempo, también, de la catarsis de la que hablaba Aristóteles. Una catarsis que no es sólo para el bailarín o el actor, sino también para quien lo observa-contempla (cabe mencionar que en la Grecia de Platón, Epicuro y en la de Aristóteles, no cabían estas separaciones entre actor, bailarín o cantante; en la tragedia convergían todos para realizar un simulacro perfecto del destino de los hombres).

¿Para qué negar la imperfección humana creando almas inmortales que conocerán la verdad universal después de la muerte? ¿Por qué no bailar en el instante de nuestra existencia? ¿Será que Platón pensaría lo mismo de esta existencia si hubiera bailado? El contexto político y social de Grecia, durante la vida de Platón, estuvo convulsionado por guerras y conquistas a la independencia griega; tal vez, la filosofía platónica planteaba un nuevo mundo, en donde la libertad fuera el principio universal por excelencia.

II. Sensibilidades relativas

Cuerpos hay muchos, maneras de sentir muchas, pero todos sentimos de alguna u otra forma, la muerte está relacionada con la privación del movimiento y sensación, cada segundo nuestro corazón se mueve, inhalamos y exhalamos y dentro de nosotros multiplicidades e intensidades de procesos químicos y sensibles convergen para mantenernos en pie, para disfrutar de un atardecer. La diversidad hace parte de nuestra vida cotidiana aunque no nos demos cuenta. Nuestro cuerpo y cabeza, nuestra alma y nuestro cuerpo han trabajado constantemente a lo largo de nuestra historia, así hayamos puesto al mundo intangible sobre lo que muta y muere.

> Si rechazas completamente una sensación y no distingues entre lo que parece, lo que espera confirmación y lo que es evidente ya en esa sensación, en los sentimientos y en todo acto imaginativo

> de la mente, turbarás también las restantes sensaciones con tu vana opinión, hasta el punto de privarte de cualquier posibilidad de criterio [*Máximas capitales*, XXIV] (Epicuro 2008).

Platón no fue el único que separó al alma del cuerpo, poniendo a la primera sobre el segundo. Después de múltiples procesos históricos –de una época que se llamó oscurantismo o época medieval en donde, por lo general, cada cierto tiempo se realizaban carnavales para rendirle culto a la carne antes de que comenzara la cuaresma y el tiempo sagrado–, el ser humano quiso acabar con los mitos que explicaban su mundo y el orden social existente, volcándose en procesos, que, históricamente, son llamados Renacimiento e Ilustración. Durante estos períodos, se descubrió que la tierra giraba alrededor del sol, que existía una fuerza llamada gravedad y que, además, la iglesia debía sufrir una profunda reforma. Estos procesos también involucraron al cuerpo y a lo que se *pensaba sobre el mismo*.

La razón es una entidad ontológicamente independiente, capaz de acercar al ser humano a la verdad, nada alejado de lo que proponía Platón con el alma trascendente, inmutable e imperecedera que provenía del mundo de las ideas. Para Descartes, el principal exponente de esta doctrina, el ser humano, no debía confiar en nada que alguna vez lo haya engañado, dentro de este vehículo para el engaño, se encontraban los sentidos. Los sentidos y lo que percibíamos con los mismos, al igual que las observaciones que hicimos, nos hicieron errar alrededor de la posición de la tierra en el universo y no nos ayudaban a comprender, de una manera verídica e irrefutable, el mundo que nos rodeaba.

> Por fin, una vez que he probado los juicios de los hombres, trato por segunda vez los mismos temas de Dios y la mente humana y con ello los fundamentos de la metafísica, sin esperar el aplauso del pueblo ni una afluencia de lectores, muy al contrario, no aconsejo a nadie que lea esto, exceptuando a aquellos que pudieran y quisieran meditar conmigo seriamente, y apartar la mente de los sentidos y con ello todos los prejuicios (Descartes [1641], 8).

De igual manera, no sólo Descartes, sino la gran mayoría de filósofos que hicieron parte del Renacimiento y la Ilustración proponían la supremacía de la razón y del método científico como formas de acceder al conocimiento, afán racionalista que también hizo que se intentara estudiar, a través de la razón, el comportamiento del hombre individual y de la sociedad, creando ciencias sociales que posteriormente y por sugerencia de la hermenéutica, se llamaron humanidades. Siguiendo esta línea, la relación con el entorno cambia, ya no se ven a la naturaleza ni a sus fenómenos como algo poderoso que pueden subyugar al humano, sino, más bien, se les empieza a tratar como instrumentos para la satisfacción de los *deseos* humanos.

El ser humano ya no huye, como Aquiles, del poder de la naturaleza, busca aprehenderla y utilizarla para beneficio propio.

> Escamandro[3]: ¡Oh Aquileo! Superas a los demás hombres tanto en el valor como en la comisión de acciones nefandas, porque los propios dioses te prestan constantemente su auxilio. Si el hijo de Cronos te ha concedido que destruyas a todos los teucros, apártalos de mí y ejecuta en el llano tus proezas. Mi hermosa corriente está llena de cadáveres que obstruyen el cauce y no me dejan verter el agua en la mar divina, y tú sigues matando de un modo atroz. […]
>
> Aquileo, famoso por su lanza, saltó desde la escarpada orilla al centro del río. Pero éste le atacó enfurecido: hinchó sus aguas, revolvió la corriente, ocultándolos en los profundos y anchos remolinos.

3 Río de la Tróade, llamado Janto por los dioses.

> Las revueltas de las olas rodeaban a Aquileo, la corriente caía sobre su escudo y le empujaba y el héroe ya no se podía tener en pie […]
>
> Aquileo procuraba huir, desviándose a un lado; pero la corriente se iba tras él y le perseguía con gran ruido (Homero 1976, 364-365).

Esta fragilidad, vivida por Aquiles en la *Ilíada* frente a la corriente del río, era la que el ser humano buscaba disminuir a través de los adelantos científicos que en la época ilustrada se realizaban. La razón podía ayudar al hombre a construir un mundo en donde los mitos y la sumisión al poder de la naturaleza serían historia del pasado. Nuestros comportamientos, nuestra relación con el entorno y nuestra vida, en general, debían ser capaces de asemejarse a los cálculos matemáticos, ser previsibles y manejables.

Dentro de este cálculo, el cuerpo también entró en un afán racionalista, el desarrollo de los estudios anatómicos despojan al cuerpo de cualquier cualidad mística. El cuerpo pasa a ser visto como un objeto en donde, una vez más, está inserta la vida, más no es la vida en sí misma. De igual manera, el cuerpo sagrado se desacraliza. Leonardo da Vinci pinta cuerpos encerrados en formas geométricas, intentando definir un patrón de perfección y belleza, unas formas geométricas capaces de explicar cómo debería ser el hombre.

> De la lógica de los conceptos claros y distintos el camino nos lleva a la lógica del origen y de la individualidad, de la pura geometría a la dinámica y a la filosofía natural dinámica, del mecanismo al organismo, del principio de identidad al de infinitud, al de continuidad y al de armonía. En esta oposición fundamental radican las grandes tareas intelectuales que el pensamiento del XVIII tiene que dominar y que aborda, desde diferentes lados, en su teoría del conocimiento, en su ciencia de la naturaleza, en su psicología, en su teoría del Estado y de la sociedad, en su filosofía de la religión y en su estética (Cassirer 2008, 53).

Descartes puso a la razón como aquello inamovible, capaz de mover, pero no de ser movido. Puedo dudar que siento, pero no que pienso, puesto que para existir, hay que pensar. Los sentidos son algo accesorio en la existencia del ser humano, pero ¿cómo pensar acerca de algo, si no somos capaces de observarlo, olerlo, sentirlo, oírlo o verlo? De los sentidos, no nos podemos fiar, no podemos confiar en aquello que es imperfecto, nuestra vida y la verdad están hechas de razón, lo perfecto, lo puro, lo inmortal (luego, siglos después, otro filósofo, Kant hablaría de una razón pura).

El ser humano, con su fe en la razón y en el método científico, olvidó su complejidad, sus cambios constantes y las intensidades afectivas que lo componían. La psiquiatría, la psicología trataban de realizar un estudio igual de exacto que las matemáticas de la psiquis humana. Este proceso de comprensión-aprehensión de la mente, sentimientos y sensaciones de los seres humanos se encontraba inmerso en una diversidad de cambios sociales, políticos y económicos. La adopción del capitalismo como sistema económico, la caída de las monarquías, el cuestionamiento de la religión como forma imperante de dominación, sembraban el camino para la creación de una sociedad del control. Control individual de los cuerpos para el beneficio de la sociedad.

¡Comerás con cubiertos, te sentarás con las piernas cerradas, comerás con la boca cerrada, no dirás malas palabras y controlarás tus emociones! Fueron máximas que aún nos *tocan*, como individuos no podemos perturbar el orden actual de la sociedad. Sin embargo, y aunque Descartes haya promulgado que lo importante es la razón porque *cogito ergo sum*, estas leyes necesitaban cuerpos en los cuales instalarse para ser verdad, necesitaban acciones, *performances*

llamados higiene y urbanidad para el correcto funcionamiento de la sociedad, ligada a la productividad del nuevo sistema económico al que pertenecemos: el capitalismo.

Es verdad que esto último no se ve sino algunos siglos después de la aparición de Descartes, con la Revolución Industrial; sin embargo, nuestra vida y los sucesos históricos no son puntos separados que se suceden unos con otros, nuestra historia es un todo entramado, compuesto de múltiples piezas que se conectan. Para aprehender la realidad, cortamos todo este *continuum*, para nosotros, es más fácil ver los puntos separados que sus conexiones.

Sin embargo, el predominio de la razón que promulgaba Descartes no se hallaba separado del afán universalista que tanto ha preocupado al hombre desde los orígenes de la filosofía y, como el sentir es difícil de hacer universal para todos los seres humanos, la razón fue la solución más sencilla para encontrar un punto de encuentro de todos. Descartes creía que cuando dudamos de que pensamos es un Genio Maligno quien nos da esta errónea idea, algo así como un Pepe Grillo maligno que te hace creer que estás mal pero pensar está bien; para Descartes, de lo que tienes que dudar es de lo que sientes.

En la danza, un suceso similar estaba ocurriendo, aquellas danzas frenéticas bailadas en la época griega y simuladas en los carnavales del Medioevo, provenientes del vulgo, empiezan a ser tomadas por la monarquía, estudiadas y analizadas. Comienza la creación del ballet, entretenimiento de la monarquía. El ballet con sus vectores, líneas y ángulos, recuerdan la importancia de un cuerpo matemático y las capacidades casi infinitas del mismo. Los tacones en los que, en un principio, se bailaba son cambiados por unas zapatillas de punta que retan a la gravedad a la que está supeditado el ser humano. Los movimientos en ondas de la naturaleza no son la inspiración del ballet, triángulos, círculos y cuadrados hacen parte del *renacimiento* de la danza.

> El 15 de octubre de 1581, en el palacio Petit-Bourbon, la reina Catalina de Médici ordenó celebrar un espectáculo para saludar las bodas del duque de Joyeuse con Margarita de Lorena. El organizador fue el italiano Baldassarino de Belgiojoso, quien había afrancesado su nombre como Balthazar de Beaujoyeux […] (Méndez Martínez 2000, 19).
>
> Fue entonces cuando los violines cambiaron de tono y atacaron la entrada del Gran Ballet, compuesto de quince pasajes dispuestos de tal modo que al final de cada uno de ellos volvían la cabeza hacia el rey, ante cuya majestad habían llegado y bailaron el Gran Ballet de cuarenta pasajes o figuras, estas últimas ya en diámetro, ya en cuadrado, ya en redondo y de varias y diversas maneras, y en seguida en triángulo, acompañados de algunos otros pequeños cuadrados y otras pequeñas figuras […]. Estas evoluciones en figuras geométricas tan pronto formaban triángulos cuyo vértice era la reina, como giraban en redondo o se entrelazaban dibujando figuras variadas con un conjunto y un sentido de las proporciones que maravillaron a la asistencia (Méndez Martínez 2000, 20).

El cuerpo humano tiene capacidades infinitas, por eso no concibo la supremacía de la razón sin un cuerpo. Si evolucionamos, si abandonamos el bosque para instalarnos en la estepa fue porque tuvimos un cuerpo capaz de mutar y adaptarse a los diversos ambientes que su camino le iba proponiendo. Los seres humanos tenemos una capacidad de adaptación tan impresionante que fuimos capaces de crear un nivel inmanente, al que llamamos razón o alma, un cuerpo en constante adaptación. La observación, la fabricación de herramientas y el análisis no hubieran sido capaces sin un cuerpo.

> Porque hay que percibir el significado básico de cada palabra sin necesidad de otra demostración, si queremos tener un punto de referencia en nuestras investigaciones, en nuestras opiniones e incluso en nuestras dudas. Además, hay que dar cuenta de todo basándonos en las sensaciones y, en general en los actos aprehensivos inmediatos, ya sea de la mente o de cualquier otro criterio, así como de los sentimientos que experimentamos, para tener un instrumento con que designar aquello que esperamos confirmar o aquello que nos es desconocido ["Carta a Herodoto"] (Epicuro 2008, 38).

¿Para qué un hacha sin un cuerpo que la utilizara, para qué un pincel o una pluma? Ese mundo de razones, que era intangible para Descartes y sin un error por ese mismo motivo, necesitaba de un cuerpo. A veces me pregunto si estoy equivocada, sé que tenemos un nivel inmanente capaz de hacernos interactuar en el ambiente, pero ¿por qué creer que es un mundo intangible? ¿Acaso los átomos no son también materia? ¿Cómo hacer matemática si no somos capaces de observar el mundo que nos rodea? Y como le dijo Elisabeth del Palatinado a su maestro Descartes: ¿cómo puede algo intangible mover lo tangible? Esa teoría iba en contra de los hechos, dados por la razón, en física.

La danza abre horizontes que parecen infinitos; en la danza, se vive el instante con el cuerpo, se es uno. Concentración en lo corporal para crear, en la respiración y en el movimiento sea ballet, danza moderna o danza contemporánea. El cuerpo es un agente de enunciación, el cuerpo comunica, el cuerpo siente, el cuerpo modifica. Hemos buscado mucho lo infinitamente pequeño, lo infinitamente grande, la eternidad y lo universal, sin darnos cuenta de que perdimos conciencia corporal. ¿Cómo respiras? ¿Cómo sientes? ¿Cómo está el músculo más pequeño de tu cuerpo? ¿Sabías que miles de células bailan en el interior de tu cuerpo para que funcione? ¿No sientes, acaso, cómo el movimiento de tus pulmones acaricia el corazón?

Nuestra relación con el cuerpo del otro también ha cambiado, basta con ver el trato que se le da al cuerpo en la guerra, la deshumanización del otro para poder asesinarlo, torturarlo y secuestrarlo. Creemos en mundos trascendentes que serán más allá de nuestra muerte, pero ¿cómo vivimos nuestra vida actual? ¿Cómo son las relaciones que mantenemos con ese otro que, en materia sensible, porque es un ser sintiente, es igual a nosotros?

Platón consideró que el alma y su mundo trascendente eran más importantes que los sentidos; Descartes promulgó que sólo la razón era capaz de hacernos llegar a la verdad, porque los sentidos nos hacen errar. Para Descartes, un mundo incorpóreo sería un mundo de verdades eternas y universales. ¿Pero para qué la eternidad? ¿Para qué lo universal? ¿Por qué le tememos tanto a la muerte, a lo efímero? De igual manera, ¿por qué tenemos un afán de universalizar? ¿Acaso no podemos ver lo universal en la diferencia que se hace manifiesta en todo lo que nos rodea?

> Pues el hombre, en su finitud, no es separable del infinito del que es al mismo tiempo la negación y el heraldo; en la muerte del hombre es donde se realiza la muerte de Dios. ¿No es posible concebir una crítica de la finitud que sería liberadora tanto con respecto al hombre como con respecto a lo infinito, y que mostraría que la finitud no es término, sino esta curvatura y este nudo del tiempo en los que el final es el comienzo? (Foucault 2010, 129).

Aunque haya estas ideologías o paradigmas filosóficos que separan a la razón de los sentidos, existen otras corrientes de pensamiento que promulgan la importancia de lo sensible en el conocimiento; de igual manera, cuestionan el afán universalista del hombre moderno y la separación existente entre arte y ciencia. Como seres humanos, todo lo que nos rodea no está separado de nosotros y nosotros tampoco nos encontramos separados de nuestro ambiente. Recuerdo la diferencia que se hacía entre, por un lado, el ballet y, por otro, la danza moderna o contemporánea. Para unos aquélla es mecánica y ésta orgánica; sin embargo, me pregunto: ¿las dos no son iguales de orgánicas? ¿Su diferencia no radicará

en otras cuestiones que van más allá de la separación entre orgánico e inorgánico, que podría ser la misma separación que se hace entre naturaleza y cultura o entre forma y contenido?

El ser humano moderno es (somos) fundamentalmente dicotómico, pero ¿nuestros adelantos tecnológicos no estarán hablando de un nuevo orden capaz de superar fronteras y divisiones? Existen conexiones entre cosas que pueden parecer a simple vista disímiles, ahí está la clave para comprender todos los fenómenos que nos rodean. La misma palabra fenómeno proviene de la filosofía, esa palabra sume al ser humano en la desesperanza de no poder ver las cosas tal y como son, las "sustancias"; creamos sustancias para desesperanzarnos aun más. Estoy de acuerdo con George Berkeley cuando dice: "Quitad la sustancia material, acerca de cuya identidad surge toda la disputa, y llamad cuerpo a lo que toda persona sencilla y corriente expresa con esa palabra, es decir, lo que es inmediatamente visto y sentido y es tan sólo una combinación de cualidades sensibles o ideas, y las objeciones más firmes se reducirán a nada" (Berkeley 2004, 95).

¿Qué pasaría si, por un momento, imaginamos que no existe vida eterna y que la única vida que tenemos es esta que vivimos actualmente? Muchas veces me he hecho esta pregunta y hay quienes pueden sumirse en la más profunda depresión al saberse mortales, hay otros que entendemos que esta vida hay que vivirla con plenitud, no quiero sonar a teoría de motivación barata, de esas que les dicen a las personas lo que hay o no qué hacer para ser felices, a lo que me refiero es a aceptar nuestra realidad tal y como es para darle a los demás lo mejor de nosotros mismos y para construir una sociedad más amable para aquellos que son más pequeños en edad que nosotros.

III. (De)construyendo un cuerpo nuevo

Bueno, ¿y qué tiene que ver esto con la danza? Cada puesta en escena no está separada de un contexto social determinado, ningún ser humano, por más solitario o individualista que sea, puede renunciar a aquello que llamamos sociedad o comunidad –a lo único que podemos renunciar, claro está, es a tragar entero aquello que nos presentan como verdad–. Isadora Duncan, Loïe Fuller, Pina Bausch, DV8, Última Vez, Wim Vandekeybus, Lloyd Newson, cada uno de ellos habla de una realidad determinada para el cuerpo, expresada a través de diversos movimientos con matices, formas, velocidades e *ideas* diferentes. Nuestra realidad muta, si todo fuera inmutable, no tendríamos la capacidad de mejorar y aún estaríamos anclados en paradigmas olvidados del pasado.

Isadora Duncan, cansada de la visión racionalista e instrumentalista hacia el cuerpo, decide crear una danza que recordara aquella catarsis realizada por los griegos en la tragedia, ella pretendía un resurgir de la tragedia pero, entendiendo, obviamente, las necesidades actuales de su contexto. Criticó a la sociedad norteamericana por considerarla "mojigata e hipócrita", igualmente, criticó el ballet por considerarlo antinatural, ella, con su espíritu romántico, quería una danza que se inspirara en las olas del mar, en el vuelo de los pájaros, tomar a la naturaleza para crear una danza que le bailara a la libertad. También, quería la creación de una danza americana que diera cuenta de la realidad de los cuerpos de sus compatriotas.

> ¡Qué grotesco me parece que se estimule en América las escuelas de la pretendida cultura física, la gimnasia sueca y de "ballet"! El tipo del verdadero americano no será nunca un bailarín de "ballet". Sus piernas son demasiado largas, su cuerpo demasiado ágil y su espíritu demasiado libre para esta escuela de gracia afectada y de pasitos sobre las uñas de los pies. Es notorio que todas las grandes bailarinas de "ballet" son mujeres menudas de miembros pequeños. Una mujer alta y fina no bailará nunca el

> "ballet" […] La imaginación más desbordante no podría imaginarse a la Diosa de la Libertad bailando el "ballet". ¿Por qué, pues, aceptar esta escuela en América? (Duncan 1980, 280-281).

Estas fuertes críticas de Isadora hablaban de una realidad: el ballet, como forma de danza dominante, ya no daba cuenta de las realidades de diversos entornos y contextos, las danzas debían adaptarse, pues, a la realidad de las sociedades que las bailaban, de igual manera, la danza no estaba separada de un contexto específico. Isadora Duncan se basaba en Nietzsche, Rousseau y leyó muchas veces a Kant, la danza, para ella, no estaba separada de la filosofía. También, y al tener a la tragedia griega como punto de referencia para sus danzas, esta manifestación artística no debía estar separada de la arquitectura, la escultura o la pintura, puesto que cada una de ellas debía converger para crear una noción de cuerpo completa.

> ¿Cómo?, repliqué, ¿no es cierto que la primera concepción de la belleza surgió de la conciencia de la proporción, la línea y la simetría de la forma humana? Ya que seguramente sin esa conciencia no habríamos podido comprender la belleza que nos rodea (Duncan 2003, 69).

El dualismo que separa al alma del cuerpo o a la razón de los sentidos olvidó esas palabras de Isadora Duncan, la primera noción de belleza que podíamos llegar a tener es la de nuestro propio cuerpo, sus líneas, curvas, sus diferentes formas y capacidades. Nuestro cuerpo se modificó, creó herramientas –cuerpo creador de tecnologías, cuerpo creador de danza, de belleza, cuerpo bello en sí mismo–. Nuestra inteligencia no sería sin lo sensible, sin lo sensible, ¿seríamos capaces de encontrar objetos para estudiarlos? ¿Seríamos capaces de simular el movimiento de la naturaleza, seríamos capaces de observar y sentir lo que nos rodea? Trato de imaginarme un mundo en donde nada cambie, en donde nada sea sensible y ese mundo resulta ser la nada. "Nuestra inteligencia, en el sentido estricto de la palabra, está destinada a asegurar la perfecta inserción de nuestro cuerpo en su medio, a representarse las relaciones de las cosas exteriores entre sí, en una palabra: a pensar la materia" (Bergson 1985, 9).

Encontrar en lo sensible la razón de la existencia puede ayudarnos a vislumbrar una nueva ética, acercarnos más a la realidad que nos rodea. Otro filósofo, Kant –que vivió algún tiempo antes que Isadora Duncan, en el siglo XVIII– promulgaba que los imperativos categóricos de nuestra moral eran dados a priori, a través de la razón, sólo ésta era capaz de acercarnos a lo que es correctamente bueno, los sentidos no podían dar cuenta de esto, pues ellos existen, pero de una manera caótica y desordenada, la razón era el orden que se imponía y que nos ayudaba a conocer cómo comportarnos.

> El cuerpo no sería entonces la causa del pensar, sino una mera condición restrictiva del mismo, y, aunque habría que considerarlo, por tanto, como promotor de la vida sensible y animal, tanto más debería ser visto como un obstáculo a la vida pura y espiritual. La dependencia de la vida sensible y animal respecto de la constitución del cuerpo no probaría, pues, en absoluto, la dependencia de toda la vida respecto del estado de nuestros órganos (Kant 1998, A779-B807).

En Kant encontramos aquellas leyes fundamentales y universales que deben regir a todos los seres humanos como seres racionales, el deber ser. Para Kant, la experiencia no era algo universal ni en lo que pudiéramos confiar –en lo primero tiene razón, cada ser humano tiene una experiencia de mundo distinta, aunque se encuentre inmerso en una realidad compartida con otros, Isadora Duncan es un ejemplo de esto–. Sin embargo, el no creer en la experiencia como en algo en lo cual confiar ha acarreado múltiples errores. Ya hemos experimentado guerras mundiales y, en nuestro país, tenemos un conflicto armado de más de cincuenta años. ¿Será qué debemos cambiar un paradigma racional, basado en el afán de establecer comportamientos universales, para llegar a un consenso en donde las diferencias de

experiencias y creencias sean el eje de nuestra vida en sociedad? ¿Será que es posible una moral universal basada en la razón?

El mundo exige otro tipo de paradigma, un paradigma sensible en donde el pensamiento se mezcle, se junte con lo que sentimos para percibir a los seres humanos en su diferencia, pero, al mismo tiempo, iguales a nosotros. La experiencia nos permite aprender a cada instante del pasado y nos da la oportunidad de enmendar nuestros errores; al mismo tiempo, la experiencia no sería sin un cuerpo, no somos seres descarnados.

> En forma muy general, decimos que hay dos maneras de recurrir a las "destrucciones necesarias": la del poeta, que habla en nombre de una potencia creadora, apta para derribar todos los órdenes y todas las representaciones para afirmar la Diferencia en el estado de revolución permanente del eterno retorno; y la del político, que se preocupa de entrada por negar lo que "difiere", para conservar, prolongar un orden establecido en la historia, o para establecer un orden histórico que solicitan las formas de su representación. Es posible que ambos coincidan en un momento particularmente agitado, pero no son nunca lo mismo (Deleuze 2006, 96).

A pesar de este predominio de la razón, promulgado por Kant, fue necesario que los diversos comportamientos sociales se homogenizaran, a través de normas y leyes que debían instalarse en los cuerpos de los individuos. Cuerpos controlados para la productividad social, entonces, si lo importante es la razón, ¿por qué es necesario que las leyes se instalen en los cuerpos para que sean verdad? Nuevas formas de control social, que le exigían al individuo ciertos comportamientos, empiezan a surgir: psiquiatría y psicología para controlar a aquellos que se salían del orden establecido de la "normalidad", psiquiatras para locos y enfermos.

Ligado al predominio de la razón como forma de conocimiento, además de condenar a los sentidos a un segundo plano, en donde éstos no son capaces de dar cuenta del mundo que nos rodea, los sentidos fueron relacionados con el deseo, las pasiones, que debían ser controladas para mantener una vida casta, pura y noble. Las pasiones se empezaron a estudiar, el ser humano, empieza a reprimirlas para convertirlas en pulsiones escondidas que hacen parte de la vida privada. ¡No llorarás en público, no gritarás, si tienes dolor, es mejor esconderlo! ¡Recuerda, niño: los hombres no lloran!

Tragarse el dolor, la alegría o la tristeza. En el mundo moderno, ya no existía la tragedia y el público ya no podía hacer catarsis colectiva del dolor. La segunda guerra mundial, cuerpos regados por doquier y que hablaban de un holocausto nazi, la deshumanización de uno y otro bando. Se necesitaba que alguien bailara el dolor, la tristeza o la impotencia; se necesitaba que alguien hablara de las sensaciones humanas, de los cuerpos deshumanizados, de la importancia de lo sensible en la vida del ser humano; de la sensibilidad como nuevo paradigma social.

Cierto, los temples de ánimo pueden tomarse así: como teñimientos, como fenómenos que acompañan a los restantes sucesos anímicos. Hasta ahora, también en el fondo se los ha tomado siempre así. Esta caracterización es indiscutiblemente cierta. Pero, en la misma medida, tampoco se pretenderá afirmar que esta concepción vulgar es la única posible o incluso la decisiva, acaso porque es la que más se sugiere y la que se encuadra más fácilmente en la vieja concepción del hombre. Por tanto, los temples de ánimo no son un mero suceso anímico o un estado, como cuando un metal es fluido o sólido, sino que, por el contrario, forman parte del ser del hombre. Por eso hay que preguntarse ahora: ¿cómo hemos de tomar, pues, el temple de ánimo *positivamente,* en tanto que correspondiente a la esencia del hombre, y cómo ha de ser nuestro comportamiento respecto del propio hombre si queremos despertar el temple de ánimo? (Heidegger 1983, 95).

"No me importa cómo se mueve la gente, sino lo que la conmueve". Eso decía Pina Bausch, sumergida en un contexto de guerra mundial, su natal Alemania estaba convulsionada por el nazismo, por los bombardeos. Pina era una niña cuando comenzó la guerra; sin embargo, fue capaz de entender la importancia de dar a conocer las diversas sensibilidades del ser humano, lo que nos conmueve. Sacar, hacer catarsis de nuestras pulsiones, reprimidas para mantener un orden social y la productividad económica de nuestro sistema. ¡Oh, déjame llorar, llorar para siempre! Es la letra de la primera aria que suena al inicio de *Café Müller*, compuesta por Henry Purcell.

Ella camina, se toca, se siente sola, camina a ciegas, a tientas, se estrella. ¿Quién puede negar que alguna vez se haya sentido así? Nuestra existencia no es perfecta como aquel mundo racional de Kant o aquel mundo de las ideas de Platón, nuestra existencia está supeditada a cambios emocionales, a cambios de situaciones. La danza, a partir de Pina Bausch, empieza a tomar las sensaciones del ser humano, y sus diversos cambios, como transiciones para hablar del ser-ahí de la existencia del ser humano, adoptando la noción de Heidegger.

> *¡Oh, déjame llorar, para siempre llorar!*
> *Mis ojos no le darán más la bienvenida al descanso.*
> *Voy a ocultarme de la vista del sol*
> *Y el suspiro de mi alma se irá lejos.*
> *Él se ha ido, su pérdida lamento,*
> *Y nunca más voy a volver a verle* (Deller 2011)[4].

El Dasein de Heidegger, ese ser-ahí, está relacionado con ese estar en el mundo para existir. De igual manera, lo relaciono con la danza, sólo la danza es cuando está presente. Sólo somos en este preciso instante, con nuestra memoria que, como decía Henri Bergson, es un pasado que se prolonga. La danza, de igual manera, es efímera, sucede en un instante, ninguna repetición es igual a otra, como expuse más arriba. La danza, a mi parecer, puede ayudarnos a vislumbrar cómo es la existencia en sí misma. La danza se sitúa en el devenir del cuerpo y el alma; puede sonar extraño, pero estas dos entidades ontológicas, separadas por una tradición filosófica, en realidad no son más que una, la una no sería sin la otra.

¿Cómo sería un mundo descarnado e incorpóreo en donde nadie sintiese? ¿Cómo se hubiera desarrollado nuestro nivel inmanente, ese que fue capaz de crear teorías de inmortalidad, sin un cuerpo que hubiese cambiado a lo largo de los siglos y milenios que ha tomado nuestra evolución? Curiosamente, mis argumentos pueden sonar racionales, y quiero aclarar que, aunque haga una crítica a la razón y al predominio de la misma sobre los sentidos, el devenir entre razón y cuerpo –siempre junto a él, porque, a mi parecer, son uno y no están separados– nos ayuda a cuestionarnos. Si no viéramos, si no sintiéramos, no seríamos capaces de entender que necesitamos nuevas formas de sensibilidad.

Si el temple de ánimo forma parte del ser del hombre, no podemos hablar así ni tomarlo como si estuviera presente y no presente. Pero se dirá: ¿quién nos lo pretende impedir? Los temples de ánimo –alegría, contento, beatitud, tristeza, nostalgia, cólera– son pese a todo algo psicológico, o mejor dicho, psíquico: son pese a todo, estados anímicos. Tal cosa podemos constatarla pese a todo en nosotros y en los otros. Podemos incluso registrar cuánto tiempo duran, cómo se intensifican y decrecen, qué causas los provocan y los impiden. Los temples de ánimo o, como también se dice,

4 Traducción propia.

los “sentimientos” son sucesos en el sujeto. Después de todo, la psicología ya de siempre ha distinguido entre pensar, querer, sentir. No por casualidad nombrará el sentir en tercer lugar, puesta detrás. Los sentimientos son la tercera clase de las vivencias. Pues, desde luego, el hombre es antes que nada el ser vivo racional. Primeramente piensa y quiere. Ciertamente los sentimientos también están presentes. ¿Pero no son sólo en cierta manera el embellecimiento de nuestro pensar y querer, o su enturbiamiento y su obstáculo? Los sentimientos y los estados de ánimo, después de todo cambian constantemente (Heidegger 1983, 95).

Sensibilidad como la que ofrece la danza-contacto, en donde múltiples cuerpos con diferentes ideas y experiencias se transforman en uno, en donde la escucha mutua y el tacto se hacen manifiestos. Muchos discursos políticos hablan de la importancia del ser humano, del respeto a la vida; de hecho, el paradigma social en el que actualmente vivimos se basó en las ideas de la revolución francesa: igualdad, libertad y fraternidad, pero, curiosamente, bajo esas premisas, hemos declarado la guerra a todo aquello que, según lo dictado por nuestra razón y un deber ser de sociedad, no resulta *ser* como pensamos que *es* correcto.

Hablamos de limitaciones físicas, hablamos de limitaciones morales para aquellos cuyos comportamientos no son iguales a los normales, pero ¿qué entendemos por normalidad? La danza abre nuevos horizontes, ésta se ha desplegado a través de la historia de la humanidad y de diversas sociedades como un fantasma paralelo a las demás artes; sin embargo, en ésta, como en las demás artes, se encuentran escritos y son visibles los anhelos sociales –deberíamos hablar de arte, en general y aprender a articular escultura, pintura, dibujo, música en un solo arte como soñaba Isadora Duncan, idea que no me parece descabellada y, tal vez, el performance puede resultar ser una solución para no frustrar este anhelo romántico–.

DV8[5], compañía inglesa de teatro físico, muestra que no es necesario tener piernas para bailar, de igual manera, que las fronteras que separan al loco del cuerdo cada vez son más frágiles. DV8 hace críticas, a través de sus puestas en escena y diversas películas, a los ideales de cuerpo establecidos. En *Enter Achilles* (Newson 1995), los hombres heterosexuales manifiestan su hombría burlándose de aquellos que no comparten sus inclinaciones sexuales; en *Strange Fish* (Newson 1992), las mujeres, desesperadas por su soledad, se adornan con pelucas rubias para llamar la atención de los hombres, los locos son rechazados como seres extraños, aislados de la sociedad, como en los psiquiátricos; en *The Cost of Living* (Newson 2004), la danza es posible sin piernas. En *Dead Dreams of Monochrome Men* (Newson 1990), podemos hacernos conscientes de que no todos compartimos las mismas inclinaciones sexuales y no por ello dejamos de ser humanos que sienten.

Nuestro cuerpo es un agente de enunciación que, en cada sociedad, se encuentra inmerso en diversos órdenes que lo tratan de diversas maneras; las apropiaciones corporales son apropiaciones culturales, para todas las culturas el cuerpo no es algo macabro o que nos conduce al error. En algunos nomos del antiguo Egipto se embalsamaba a los faraones para que ascendieran en cuerpo y alma al cielo; durante algún tiempo, la cohesión social de los reinos se encarnaba en el cuerpo del rey, tanto, que éste debía ser limpiado para mantener el orden social del pueblo. En la

5 “DV8 Teatro Físico se trata de tomar riesgos estéticos y físicos, derrumbar las barreras entre danza y teatro y, además, comunicar claramente ideas y sentimientos, sin caer en la pretensión. De igual manera, busca ser radicalmente accesible para llegar a la mayor audiencia posible […]. El trabajo de dv8 está inseparablemente ligado con el cuestionamiento a la estética y formas tradicionales que invaden tanto a la danza moderna como a la clásica y busca superar los valores que estas reflejan para visibilizar la discusión de temas más complejos” (dv8, 2011). Traducción propia.

actualidad, cambiamos el cuerpo del rey por la figura etérea del Estado y la burocracia. Andamos perdidos como el señor K. buscando soluciones corpóreas que nos guíen por la existencia.

> – Espero a alguien aquí –dijo K., ya no con la esperanza de éxito alguno, sino solamente por principio.
>
> – Venga –dijo otra vez el señor, sin vacilar en absoluto, como si jamás hubiese dudado que K. esperaba a alguien.
>
> – Pero entonces no podré ver a quien espero –dijo K. con un sacudimiento del cuerpo.
>
> A pesar de todo lo sucedido, tenía la sensación de que eso que había logrado era una especie de posesión, que por cierto conservaba sólo en apariencia, pero a la cual, no obstante, no tenía por qué renunciar debido a una orden cualquiera.
>
> – De todos modos no lo podrá ver, así espere o se vaya –dijo el señor, claramente empecinado en su forma de pensar, pero notoriamente tolerante para con el giro de los pensamientos de K.
>
> – Entonces prefiero dejar de verlo, pero quedándome aquí, dijo K. tercamente (Kafka 1977, 111).

La danza cumple un papel fundamental al permitirle al ser humano expresar aquella sensibilidad que nos ha sido coartada por el afán racionalista en el que nuestra sociedad se encuentra inmersa. La danza nos enseña a bailar en los instantes de nuestra existencia, nos enseña la inmortalidad mortal de nuestro cuerpo en la actualidad. Con la danza, se aprende a entender a ese que se fabricó como "otro" de nuestra existencia: nuestro cuerpo. La concentración, el pensar y el actuar no están separados en el bailarín porque la danza le enseña a disfrutar el ser-ahí de nuestra mortal vida.

De igual manera, las anteriores palabras no se hayan separadas de la experiencia de quien las escribe, somos seres sociales por naturaleza, la anterior ponencia surge de algunas inquietudes vitales que se fueron desarrollando a partir de noticias y lecturas que me hacían entender una problemática latente en nuestra vida cotidiana. La expresiones y gestos no tienen tanta importancia en los estudios de comunicación –carrera de la que me gradué–, al igual que, en medio de una guerra, la violencia hacia el cuerpo del otro pueden hablar de máquinas sociales que promueven esta violencia, debido a una desacralización del cuerpo. Romper con nuestras tradiciones es difícil y más si se hallan arraigadas en nuestra vida.

> En un país como Colombia, sumido en una sangrienta crisis de valores, el cuerpo del hombre ha perdido su dimensión sacra: diariamente lo vemos torturado, mutilado, asesinado. El cuerpo espiritual ya no existe: sólo percibimos su dimensión material, que por ser perecedera, ha llegado también a tornarse perversamente "desechable", "asesinable" (Restrepo s.f.).

De igual manera, al bailar danza contemporánea, ballet, danzas tradicionales indias o colombianas, no podía comprender cómo el ser humano pudo separar a su cuerpo de lo que piensa, cómo pudimos desligarnos y romper nuestra existencia en dos. Bailando cuestionaba cada día a Platón, Descartes y a Kant, pero también, encontré filósofos bailarines, capaces de entrever una problemática sensible, que no está alejada de nuestra vida cotidiana, pues, ¿a cuántos niños se les enseña a respirar antes que a contar? ¿Cuántas personas son conscientes de cómo está su cuerpo?

La danza es un infinito despliegue de belleza, puedes devenir lo que sea. Es capaz de crear sueños y mitos, hasta, por un momento, puede enseñarle al ser humano lo bello de la existencia, lo bello del cuerpo, de sus movimientos. ¿Cómo podrían surgir los conceptos sin aquello perceptible que nos da la experiencia de mundo? Platón, Descartes

y Kant creyeron que el concepto se situaba por encima de lo tangible y que lo corpóreo tan sólo sería la impresión de ese concepto en un trozo de cera. Sin embargo, ese trozo de cera ha sido capaz, a lo largo de la historia, de modificarse, adaptarse, morir y mutar para convertirnos en lo que ahora somos. Esa cera es capaz de sentir amor, dolor, alegría o tristeza. ¿Han imaginado la vida sin sensaciones? Le da un mágico sentido a nuestra existencia, ya no bastan mundos después de la muerte para sentir la plenitud de ser. No es necesaria la eternidad, porque al bailar la sentimos en lo inmutable: el movimiento de los cuerpos.

Bibliografía

Aristóteles. s.f. *Poética*. Santiago de Chile, Universidad Arcis (Escuela de Filosofía). www.philosophia.cl. Consultado: 21 jun. 2013.

Bergson, H. 1972. *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires, La Pléyade.

———. 1985. *La evolución creadora*. Bogotá, Planeta.

Berkeley, G. 2004. *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Buenos Aires, Losada.

Cassirer, E. 2008. *Filosofía de la Ilustración*. México, Fondo de Cultura Económica.

Deleuze, G. 2006. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu.

Descartes, R. [1641]. *Meditaciones metafísicas*. http://www.philosophia.cl/biblioteca/descartes/Descartes%20-%20Meditaciones%20metaf%EDsicas.pdf. Consultado: 30 oct. 2010.

Duncan, I. 2003. *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid, Akal.

———. 1980. *Mi vida*. Buenos Aires, Losada.

dv8 Physical Theatre. 2011. "Artistic policy". http://www.dv8.co.uk/about_dv8/artistic_policy. Retrieved: 01 Jul. 2011.

———. 2011. *Projects: Cost of Living*. http://www.dv8.co.uk/projects/costoflivingfilm/press. Retrieved: 15 Jul. 2011.

Epicuro. 2008. *Obras*. Estudio preliminar, traducción y notas de Montserrat Jufresa y Francesca Mestre. Madrid, Tecnos.

Eurípides. 1966. *Alcestis. Las bacantes*. Madrid, Espasa-Calpe.

Foucault, M. 2010. *Una lectura de Kant. Introducción a la antropología en sentido pragmático*. Madrid, Siglo xxi.

Heidegger, M. 1983. *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Madrid, Alianza.

Homero. 1976. *Ilíada*. Madrid, Aguilar.

———. *Odisea*. México, Compañía General de Ediciones.

Kafka, F. 1977. *El castillo*. Buenos Aires, Losada.

Kant, I. 1998. *Crítica de la razón pura*. Madrid, Alfaguara.

Méndez Martínez, R. 2000. *El ballet. Guía para espectadores*. Santiago de Cuba, Oriente.

Newson, L. (dir.). 2004. *The Cost of Living* [motion picture].

———. (dir.). 1995. *Enter Achilles* [motion picture].

———. (dir.). 1992. *Strange Fish* [motion picture].

———. (dir.). 1990. *Dead Dreams of Monochrome Men* [motion picture].

Platón. 2000. *Fedón. Fedro*. Introducción, traducción y notas de Luis Gil Fernández. Madrid, Alianza.

Purcell, H. (compositor). 2011. *O Let Me Weep, for Ever Weep!* A. Deller, intérprete y director.

Restrepo, Á. s.f. "Colegio del cuerpo". http://www.elcolegiodelcuerpo.org/. Consultado: 24 oct. 2011.

Elementos de la imagen en la danza contemporánea

Jesús David Torres Pinzón[1]

El presente texto considera la danza contemporánea como un epicentro creativo donde confluyen distintas vertientes, no sólo artísticas, sino también políticas, sociales, filosóficas y culturales. Esta reflexión surge de alguien que no es intérprete o coreógrafo y que ha tenido una relación con la danza desde las artes plásticas y visuales. Aunque sus ideas pueden ubicarse en la periferia de dicho epicentro creativo, son esenciales para acercarse al problema de la imagen en la danza contemporánea.

Por otro lado, la relación centro-periferia está contagiada de una gran reciprocidad, según lo comenta Parret de la siguiente manera:

> Existe, por supuesto, ante todo, el hecho de que los artistas están sometidos a las mismas ideologías –políticas, socio-psicológicas, artísticas– de que participan en los mismos proyectos culturales, de que desarrollan imaginaciones, fantasmagorías y mitologías que son esencialmente comunes, pero esta "solidaridad" sigue siendo, de hecho, externa a las obras producidas (Parret 1995, 88).

Por lo tanto, también podríamos proponer un texto sobre cómo la danza ha ayudado a consolidar las ideas de los paradigmas que la rodean, sobre todo en el devenir de los imaginarios artísticos. No obstante, compartir los mismos horizontes culturales no implica la facilidad en la comunicación, y menos aun cuando interactúan personas de distintas disciplinas artísticas.

Por lo general en los primeros montajes de danza de las personas que no son bailarines pueden experimentar una sensación de extrañeza con el lenguaje dancístico, que a la primera resulta hermético. Los códigos con los que se comunican los bailarines y coreógrafos cuentan con un doble grado de dificultad, primero porque la denominación de los movimientos o los nombres de las diferentes posturas no están incorporados al habla popular (cuando alguien flexiona el tronco desde la cintura no dice que está haciendo un *cambré* o que le gusta detenerse y pararse en primera o segunda). Todo este lenguaje implica una extrañeza inicial para los que no lo hablan.

---

1 Licenciado en Educación Básica con énfasis en Educación Artística de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. En la actualidad cursa el posgrado en Lenguajes artísticos combinados en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) en Buenos Aires. quijanoco@yahoo.com.

Una segunda extrañeza, incluso mayor que la primera, surge cuando esos códigos empiezan a relacionarse entre sí formando frases a través del movimiento. En esta etapa se hace evidente no sólo que los códigos del lenguaje son polisémicos en sí y se complican según su combinación, sino que también gozan de una significación que no sólo se relaciona con lo expresable en ideas o palabras concretas. Al contrario, la danza presenta otra significación, que proviene de las sensaciones de la producción del movimiento en el cuerpo, un nivel que difícilmente alcanzamos como espectadores.

Estas dos sensaciones de extrañeza son las que inicialmente encontramos las personas formadas en otras disciplinas y que iniciamos un montaje en danza contemporánea por vez primera. Se sabe que para abrir canales de comunicación es necesario superar los problemas del lenguaje, y esto implica muchas veces deconstruir conceptos fuertemente arraigados en nosotros mismos.

Ahora bien, antes de continuar, tratemos el problema de la imagen. Sobre ella, Pietroforte comenta: "La palabra 'imagen', frecuentemente usada en estudios de semiótica plástica, es polisémica, por eso genera ambigüedades indeseables en un discurso científico" (Pietroforte 2011, 95). Podemos encontrar una de estas ambigüedades cuando pensamos o recordamos la imagen de una pieza de danza contemporánea. Aunque por lo general asociamos la palabra imagen, con algo estático y que puede verse detenidamente, la imagen no es exactamente eso. A pesar de que podemos tener imágenes congeladas, fotografías mentales, en la materialidad del ejercicio dancístico, la imagen viene provista de movimiento, es dinámica, está conformada por diversos elementos que no se incluyen en las imágenes fotográficas, y está más relacionada con la sinestesia, con la conjunción de la experiencia de varios sentidos.

Pietroforte también nos recuerda que "la palabra 'imagen' proviene del latín *imago*, que significa semejanza, representación, retrato. Con esa etimología, imagen tomada como representación, puede referir a lo que se ve, se oye o se imagina" (Pietroforte 2011, 95). De este modo, al incluir en el plano de lo imaginario la información proveniente de los sentidos, la imagen, desde el plano de la exactitud científica, deja de ser inabordable. No obstante, la infinitud de variables y términos incalculables hace que la definición sea un problema en constante expansión. No podemos más que intentar definir la imagen desde aspectos muy vagos o apenas proponer conjeturas: ¿pueden ser las imágenes los planos de intersección de lo real, lo imaginario y lo simbólico de Lacan?

Sin embargo, a pesar de todo, es posible abordar, en el caso específico de la danza contemporánea, algunos aspectos estructurales de la imagen que permiten ciertos tipos de "clasificación".

Como idea cultural, la imagen está fuertemente determinada por su tiempo.

La Edad Contemporánea comprende desde la Revolución Francesa en 1789 hasta nuestros días. Para Valérie Picaudé, el arte contemporáneo o "lo contemporáneo", es *el género* de nuestro tiempo. Lo contemporáneo se puede definir como un estado mental. La contemporaneidad, más que una idea o proyecto, es un estado de cambio social que se afianza en la revolución industrial con la ruptura de paradigmas ancestrales. Por lo tanto, es natural que las formas de representación cambien de modo radical y, paradójicamente, a veces se retorne a lenguajes o comportamientos ya considerados caducos. La contemporaneidad, finalmente, también es el cansancio ante las clasificaciones positivistas, pero a la vez su continuación y exacerbación.

La danza contemporánea puede verse como uno de los lenguajes característicos de la postmodernidad.

Con la muerte de Nietzsche en 1900 y el inicio de las concepciones posmodernas, ligadas al pensamiento del filósofo alemán, el cuerpo, históricamente reprimido, empieza a verse como el centro de gravedad del hombre. "Nietzsche se

preocupa por pensar e investigar aquello que ha sido negado, o bien, marginado, subestimado, por esa tradición: el cuerpo" (Jara 1998, 53). *Así habló Zaratustra* es una oda al cuerpo: "El despierto, el sapiente, dice: cuerpo soy yo íntegramente, y ninguna otra cosa; y alma es sólo una palabra para designar algo en el cuerpo. El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de un único sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor" (Nietzsche 1970, 46). Zaratustra llega a definirse como un bailarín. Con él, el cuerpo deja de ser vilipendiado, de ser lacayo para convertirse en la base y el fundamento de la vida. "Podemos afirmar que Nietzsche es uno de los pensadores clave en la acción reivindicativa de un estatus positivo del cuerpo, contra su condición de sumisión y alienación del alma".

Por la misma época, en un giro epistémico consecuente con el momento histórico, las artes se revelaban contra las estructuras clásicas de producción, circulación y recepción: la música se liberaba de la forma sonata; la plástica, de la dependencia de la forma realista; la literatura, de la linealidad y el peso histórico de las unidades aristotélicas. Este giro también llevaría a redefinir el teatro. En la danza nacía un espacio donde se generó un distanciamiento del ballet y la tradición folclórica, buscando un lugar de enunciación y creación del lenguaje corporal pertinente para la nueva sociedad industrializada, entusiasmada por el proyecto del progreso y la ciencia positiva.

El nacimiento de la forma abstracta en el arte plástico es descrito y teorizado por Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* (1911); aquí el paradigma de la nueva representación, donde la construcción mental del plano prevalece sobre la representación o mímesis de la naturaleza y se introduce la geometría en el horizonte de lo plástico se encuentra teorizado. Si bien la geometría está presente en toda la pintura, principalmente como *geometría oculta* –un método de composición de imágenes basada en la cuadrícula, la perspectiva y la composición áurea consolidada en el Renacimiento–, con el nuevo ideario se llevan las figuras geométricas a la superficie abriéndose un nuevo lenguaje. Ahora, éstas son las que importan, los personajes y temas a los que se asignan nuevos códigos y significados. En ese nuevo paisaje de la superficie con prevalencia de las formas geométricas, continúa la geometría oculta como eje articulador de la composición final del cuadro.

Las formas geométricas son parte del imaginario de una sociedad imbuida en problemas científicos y tecnológicos. Las concepciones del espacio/tiempo de Einstein, quien hizo la primera publicación de su *Teoría general de la relatividad* en 1905, influenciaron lo pensado sobre la esencia misma de la materia. La abstracción es también una forma de la nueva dimensión descrita teóricamente en la física. Sobre ella los elementos geométricos habitan nuevas leyes o experimentan la ausencia de ellas, como en el caso de la gravedad y el viaje espacial.

Tales ideas ya venían siendo trabajadas generaciones atrás. En el cuento "El poder de las palabras", de Edgar Allan Poe, se lee:

> *Agathos*. ¡Contempla las distancias abismales! Trata de hacer llegar tu mirada a la múltiple perspectiva de las estrellas, mientras erramos lentamente entre ellas… ¡Más allá, siempre más allá! Aún la visión espiritual, ¿no se ve detenida por las continuas paredes de oro del universo, las paredes constituidas por las miríadas de esos resplandecientes cuerpos que el mero número parece amalgamar en una unidad? (Poe s.f.).

La vinculación de lo geométrico como representación de otras dimensiones o estados de la materia/tiempo, es utilizada como metáfora de las posibles formas de la materia descritas teóricamente por la ciencia y, en especial, por la física. Encontramos en estas ideas un cambio radical de la representación del espacio y lo que contiene –establecida antaño en las leyes de Newton– que afecta directamente la pintura, la escultura, la arquitectura y la representación escénica.

Sin embargo, ese escape rotundo a la representación de la naturaleza tiene un enemigo fuerte y hasta ahora insuperable, al menos para la representación escénica. La gravedad, siempre presente, imposible (hasta el momento) de superar. Todo intento por superar la fuerza de gravedad –las poleas, la tramoya, los cables– propende a romper el momento de conexión directa con la obra. La fuerza de la gravedad siempre está ahí, actuando de forma silenciosa, como el soldado que acompañaba a los Césares en Roma, cuya sola tarea era recordarles su mortalidad.

El ideario de representación abstracta se consolida y en 1919 se funda la escuela de la Bauhaus, donde se experimenta desde la artesanía, el diseño, el arte y la arquitectura. La teorización y creación en torno al nuevo lenguaje, elabora un estilo donde predominan el ángulo recto y el color plano. Las experimentaciones con la danza en la Bauhaus se centran en lo geométrico, donde es evidente un intento por favorecer lo artificial sobre lo natural.

Con la llegada de la representación abstracta al campo de la escenografía, el espacio escénico adquiere un nuevo lenguaje. En 1922, en la Bauhaus, se estrena el *Ballet triádico*, que se mantiene en cartel más de diez años y es también inspirado en gran parte por el Constructivismo ruso. El lenguaje del color plano y la forma sólida, los letargos en la relación espacio/tiempo, la resignificación de las formas geométricas, el absurdo opuesto, el papel del cuerpo humano dentro del funcionamiento del ser artificial…

Pero las formas de las máquinas están bajo la limitación de la morfología humana. Para la década de los 20 se construye una dimensión idílica de las formas. Este nuevo tipo de danza coincide con las nuevas propuestas teatrales y de uno u otro modo se anticipa a nuevas corrientes escénicas. ¿No hay, en ese desplazamiento del cuerpo humano del papel principal y en el protagonismo asignado a las formas geométricas, una forma del distanciamiento crítico planteado por Brecht?

Las décadas siguientes al *Ballet triádico*, el período entre guerras, está muy influenciado por los planteamientos de la psicología y el psicoanálisis. El surrealismo y toda su dialéctica de la psiquis es la nueva representación de la realidad humana, que ya venía siendo fuertemente cuestionada por el relativismo. El surrealismo es el arte del psicoanálisis, un arte que parte de postulados científicos sobre el inconsciente. La imagen en la danza contemporánea está fuertemente marcada por las acciones surrealistas: prevalecen movimientos donde se modifica la relación espacio/cuerpo/tiempo, un tipo de representación que no sucede en la naturaleza empírica sino en la mente del individuo o como un estado de conciencia.

La politización del cuerpo

La ruptura generada por el movimiento Dadá en la segunda década del siglo xx nos aporta elementos claves para la conformación del ideario del arte contemporáneo: la negación de los valores artísticos burgueses, el desprecio por la estética aburguesada y su idea de belleza, la resignificación del objeto y la práctica artística, el escándalo como forma de expresión que trasciende los escenarios convencionales de circulación artística.

Poco a poco se replantean uno a uno los cánones que se querían inmortalizar como estándares creativos. Por ejemplo, el espacio/cuerpo, la tradicional inscripción que se hace sobre el espacio escénico que determina los aspectos corporales –modos de moverse, apariencias, costumbres, paisajes físicos y morales–, sufre una transición hacia el cuerpo/espacio, una categoría contemporánea donde el cuerpo es tomado como lugar de enunciación y de confluencia de ideas que se desarrollan en él. El cuerpo se reconoce como un punto cardinal en la relación de la práctica ideológica.

"Nuestro cuerpo, tras varias conquistas previas, pasaba de ser el objeto de representación a convertirse en presencia viva y soporte de la creación" (Aliaga 2006, 65).

Para reconstruir el cómo de este viraje, tenemos que retroceder a los años veinte. En las exposiciones de Marcel Duchamp se paseaba Rrose Sélavy, una sofisticada y glamorosa mujer de enigmática belleza, que escogía cuidadosamente todos los detalles de su atuendo. Esa mujer era el mismo Duchamp, su *alter ego*, una nueva e incómoda propuesta para la época, donde el artista salía directamente a encontrarse con su parte femenina reprimida por el machismo de Occidente. Duchamp, en una carta a su novia, "esparció su propio semen a modo de 'carta de amor'. Su propio cuerpo se convierte en herramienta de la pintura, un pincel que deja rastro del cuerpo en la obra" (Miguel s.f.). Por la pintura *Paysage fautif*, de 1946, Duchamp sigue considerándose pionero en la producción de sentido en torno al cuerpo.

Es inevitable que cada día, con la profundización de la historia contemporánea del arte, se sigan encontrando nuevos eslabones que contribuyeron a la construcción de la corporeidad actual. En 1955 Kazuo Shiraga, del grupo Gutai, de Osaka, se revolcó en el barro "con la finalidad de producir una obra matérica, moldeada por la dinámica del cuerpo" (Aliaga 2006, 70). En los sesenta, los accionistas vieneses criticaban el apoyo social al nazismo por medio de actos violentos en sus propios cuerpos, "el cuerpo en acción se empieza a considerar un elemento artístico detonante de la transformación social" (Aliaga 2006, 72). En esta década empiezan a dibujarse las líneas básicas de trabajo que influenciaron las nuevas artes del cuerpo, el happening y la performance. La puesta a prueba del cuerpo, la exploración de sus límites, el dolor, el punto de absurdidad de los gestos cotidianos en similitudes con la estética dadaísta, y la incursión cada vez más fuerte de las nuevas tecnologías, son temas recurrentes en colectivos artísticos y artistas independientes como Fluxus, Marina Abramovic, Lygia Clark, Gustav Metzger y Raúl Zurita, por mencionar algunos.

En los años setenta, Michel Foucault realiza aportes significativos con respecto a la comprensión del cuerpo: "la concepción de éste como espacio de resistencia, un espacio de resistencia al poder que se da necesariamente allí donde se producen las relaciones de poder para poder afirmar su subjetividad" (Planella 2006). La vigilancia, la exclusión, la clasificación, la individualización, son algunas de las prácticas de control de los cuerpos, las técnicas de poder para educar o someter a los educandos son desarrolladas por medio de conceptos como biopolítica, anatomía política u ortopedia social. Estos conceptos, además de la construcción de campos discursivos de los deseos del cuerpo en la historia de la sexualidad, son aportes significativos para la eventual emancipación del cuerpo.

Todos estos ajustes a la mirada de un cuerpo totalizado por funciones políticas confluyen con la resistencia hacia los sistemas de explotación dominantes, donde el cuerpo obrero, negando toda forma diferente de sobrevuelo a su cotidianidad, es sólo una herramienta para la explotación de capital.

Nada más parecido a un electrodoméstico que la concepción capitalista del cuerpo obrero. Coartado por circunstancias económicas y sociales, castrado por el ideal de la clase media que no se concibe más allá de lo propuesto por los medios masivos de comunicación, está el cuerpo que se prende y apaga para cumplir una función específica en un tiempo determinado con movimientos restringidos, la acción del ser dependiente del sistema que lo oprime, la electrodomesticación del ser.

En 1973 escribe Félix Guattari:

> Así se prolonga indefinidamente el reino milenario del goce desdichado, del sacrificio, de la resignación, del masoquismo instituido, de la muerte: el reino de la castración que produce al sujeto culpable, neurótico, laborioso, sumiso explotable. Este viejo mundo que por todas partes apesta a

> cadáver, nos horroriza y nos convence de la necesidad de llevar a cabo la lucha revolucionaria contra la opresión capitalista en el lugar en el que está más profundamente arraigada: en lo vivo de nuestro cuerpo (Guattari s.f.).

Guattari ve a las mujeres en rebelión contra el poder masculino, a los homosexuales contra la normalidad terrorista y a los jóvenes contra la autoridad de los adultos, y reconoce en ellos a los nuevos vanguardistas de una batalla contra lo milenario inscrito y arraigado en nosotros mismos. Para una generación ansiosa de libertad, reprimida hasta el cansancio, después de dilucidar posibles cambios, no es posible dejarse llevar por la inercia de las instituciones. El espíritu que anhela reconquistar lo perdido sólo se puede concebir dentro de una constante sublevación.

> Partiendo del cuerpo, del cuerpo revolucionario como espacio productor de intensidades subversivas y como lugar en el que se ejercen, al final de cuentas, todas las crueldades de la opresión, al conectar la práctica política a la realidad de este cuerpo y sus funcionamientos, al buscar colectivamente todas las vías de su liberación, ya hemos producido una nueva realidad social en la cual el máximo de éxtasis se combina con el máximo de conciencia (Guattari s.f.).

Nuevas realidades sociales y políticas del cuerpo llevaron al nacimiento de la *queer theory.* En los años ochenta, en Estados Unidos, surgió el enfrentamiento frontal hacia la heteronormatividad, la identificación definitiva del problema de los géneros como construcción social y política, donde todo lo que se salga de sus estrechos márgenes es patologizado, vilipendiado. La palabra *queer* es peyorativa, una ofensa a los homosexuales, transexuales, trabajadores sexuales. El asumir esa palabra como representativa implica de entrada la invalidación de un sistema moral abiertamente hipócrita.

En la declaración de principios de uno de sus grupos activistas se lee:

> Somos extranjeros, Somos extrangéneros. Resistimos a lo humano, a ser persona, sujeto o individuo. Nuestro sexo protésico, cibernético, precario, múltiple. Cuerpos que importan. Cuerpos que soportan. Cuerpos que sudan. Drogamos nuestros cuerpos, los operamos, los hormonamos, los modificamos. Resistimos con cuerpos transfronterizos, abyectos, sucios, raros. Resistimos al cuerpo médico policial […]. Mensaje en una botella: resistimos a la criminalización de l@s trabajador@s del sexo. Combatimos la matriz heterosexual, la lesbofobia, la homofobia y la transfobia institucionales. Okupamos el espacio de la asignación de género y sexo, y resistimos en los laboratorios (Sáez s.f.).

La imagen de un cuerpo politizado que trasciende la denominación de géneros es muy distinta de la imagen sumisa en las convenciones sociales. Es una imagen que busca desprenderse del peso social para entenderse en sí misma como sujeto cambiante y partícipe del devenir histórico, una imagen que transgrede no sólo los conceptos sino también los sentidos, una imagen de la inquietud reflexiva, contestataria, beligerante. La relación contenido/forma es tan fuerte como la de espacio/tiempo: al cambiar los parámetros de uno cambia inmediatamente la otra.

La *queer theory* y la materialización de un sistema de comunicación global que facilita la transferencia de datos son el cierre memorable de un siglo muy particular donde la especie terminó muy distinta de como comenzó. La liberación de la patente de la Word Wide Web en 1992 generó un cambio social mucho más grande que el de la imprenta. Con ese invento, el mundo fue otro. Se modificaron muchos patrones de lenguaje y comunicación entre las personas y las instituciones. De nuevo, y como lo advertía Heidegger, un cambio tecnológico produjo un cambio social. Si hay un punto donde se puede decir que terminó la posmodernidad y empezó la transmodernidad es en éste. La virtualidad abarcó la concepción del mundo hasta tal punto que, como comenta Baudrillard, murió la realidad. Claro, también

se puede proponer otro viraje, donde la realidad no muere sino que se desdobla, empieza a habitar nuevos lugares en nuevas formas, hay una realidad de átomos y otra de bits. El cuerpo virtual rápidamente se propone como sujeto político que tiene que protegerse de eventuales abusos de autoridad y privacidad. El campo de la información de una persona termina siendo tan importante como sus acciones.

En este punto surge una duda. Si revisamos lo propuesto por Richard Schechner en sus estudios sobre performance y prácticas interculturales, él propone los siguientes modelos de transición de realidades en prácticas rituales, tomando como modelo el pueblo Kurumugl:

<table>
<tr><th>Grupos guerreros…</th><th rowspan="4">se transforman en…</th><th>grupos de danza</th></tr>
<tr><td>víctimas humanas</td><td>carne de cerdo</td></tr>
<tr><td>trajes de batalla</td><td>vestuario</td></tr>
<tr><td>combate</td><td>danza</td></tr>
</table>

Y añade: “Convierten encuentros peligrosos en representaciones estéticas y sociales menos peligrosas” (Schechner 2000, 34). ¿Será nuestra época una nueva forma de reencuentro o mescolanza de estas categorías, donde el arte es un campo de batalla y el artista es un guerrero? La respuesta es bastante obvia y más cuando reflexionamos sobre los castigos dados por vías judiciales y extrajudiciales a artistas, tales como arrestos, desapariciones, torturas, amenazas. Vienen a nuestra memoria todas las denuncias realizadas por creadores que vivieron o viven en regímenes de izquierda; pero, ¿acaso los artistas que vivimos bajo regímenes de derecha desconocemos los límites de la censura? ¿Negaremos que entre nosotros también sabemos lo que conviene y no conviene decir? ¿No tienen algunas representaciones artísticas y sociales, en muchos gobiernos de derecha, encuentros muy peligrosos con el *statu quo*, aunque se propongan en un ámbito de no violencia? Desde luego, no corren peligro todos los artistas ni todo el arte. Hay para quienes el arte no es una herramienta de transformación social sino una vía para adquirir dinero y fama; pero bueno, sobre ellos escriben ya bastante los medios de comunicación oficiales.

Dimensiones kinestésicas

Entonces tenemos en el arte escénico como en las demás artes una ruptura de la tradición artística: la consolidación de las formas abstractas y surrealistas, la politización del cuerpo y el cuerpo virtual. Si revisamos, por ejemplo, la concepción escenográfica en el teatro y en el ballet, veremos que estuvo muy influenciada por lo que, en semiótica plástica, se ha denominado *espacio simulado*: la puesta en escena de efectos ópticos para fingir ciertas proporciones del espacio, como profundidad y volumen. Con la abstracción inicia otra espacialidad denominada *tipología planaria*, donde se renuncia a ese tipo de descripción efectista de la realidad. Nótese en el *Ballet triádico* el carácter planario de la escenografía, colores primarios, casi sin variaciones.

A lo abstracto se suma también el nuevo tratamiento de lo expresivo, la huella de la acción. El lenguaje abstracto deriva en tres vertientes:

1. La asepsia en la ejecución de lo abstracto geométrico en el Constructivismo, la Bauhaus y Mondrian.
2. La línea del expresionismo abstracto, iniciada en Van Gogh y consolidada con Jackson Pollock, donde se da mayor énfasis al poder expresivo de la ejecución.
3. En la segunda mitad del siglo xx irrumpe la materia como lenguaje con el materialismo abstracto. Las texturas, volúmenes, consistencias y en sí todo lo que se halla en la superficie es un nuevo tema en la representación.

La escenografía de la danza contemporánea frecuenta estas tres formas de abstracción, la geométrica, la expresiva y la matérica. Entendamos por el momento la escenografía como el dibujo sobre la escena que no realizan los cuerpos humanos, el conjunto total del diseño de la imagen, los objetos, los vestuarios, la iluminación, en sí la estrategia de comunicación del espacio.

En este punto es necesario retomar las tres unidades básicas de Aristóteles: unidad de tiempo, unidad de espacio y unidad de acción, porque también representan las ideas de su tiempo en cuanto a la concepción de la naturaleza, sus leyes, la interpretación y representación de los fenómenos físicos, la relación causa-efecto.

La representación abstracta en la escenografía no beneficia únicamente la ruptura con la representación naturalista del espacio, sino también con la representación del tiempo. Si utilizamos el término *cronotopo,* acuñado por Bajtín para referirse a la relación espacio/ tiempo, encontramos que al dislocar las referencias espaciales se reconfiguran también las relaciones temporales. La definición de la física de que el espacio contiene al tiempo y el tiempo al espacio es muy evidente en el arte escénico. Kant definiría el espacio como la forma del sentido externo y el tiempo como la forma del sentido interno.

Por su parte, la danza contemporánea efectuará cronotopos muy específicos para su lenguaje, donde prevalecen la sobriedad y casi siempre la falta de objetos con el fin de no obstaculizar el tránsito de los intérpretes. Las relaciones de tensión entre el movimiento corporal y el estatismo objetual pueden ser todo un tema de estudio, pero lejos de querer realizar generalizaciones sobre las propuestas creativas en la danza, me interesa en este caso destacar cómo en este medio casi se exacerba (por fortuna) la necesidad de que la escena hable con su propio lenguaje e imponga sus propias leyes, como lo propone Meyerhold.

Ahora bien, revisemos el papel de la música en la conformación de la imagen de la danza contemporánea. No olvidemos lo limitado de la palabra música, tal como lo comenta Cook: “hemos heredado del pasado un modo de pensar la música que no puede hacer justicia a la diversidad de prácticas y experiencias que esa pequeña palabra *música* expresa en el mundo actual” (Cook 2006, 35). Pero también, retomemos la idea de Pietroforte de que la imagen no es solamente lo que se ve, sino también lo que se escucha e imagina.

Es habitual encontrar en los montajes, distintos tipos de música: clásica, tradicional, electrónica, concreta. Las tendencias y estilos seleccionados varían infinitamente según la naturaleza y la procedencia de los montajes, por lo tanto, no podemos hablar de predominantes o de un tipo de música especial para la danza contemporánea, sino más bien, analizar primeramente aspectos de la naturaleza de la expresión musical.

Rousseau comenta al respecto: “la música parece poner *la vista en el oído*; y la mayor maravilla de un arte que sólo actúa mediante el movimiento es poder formar hasta la *imagen* del reposo: la noche, el sueño, la soledad y el silencio entran en el número de los grandes *cuadros* de la música” (Rousseau 2007, 275). Ese doble estar de la música: entre

la vista y el oído, históricamente estuvo relegado sólo a su expresión temporal, cuando se diferenciaban las artes del tiempo y del espacio. Esta oposición resulta ahora arcaica y, afortunadamente, salvada con la noción de cronotopo.

El cronotopo musical es fascinante. La música se desenvuelve en el tiempo; es en él donde habita su cuerpo, donde crea raíces y copas y desaparece instantáneamente; pero al mismo tiempo se expande en el espacio como sonido, entre las moléculas y los átomos. Un espacio atravesado o no con la música no es el mismo. Roland Barthes describe la música como material y tangible. Por su parte, sobre la fenomenología del espacio musical, Herman Parret comenta: "no es geométrico o no es equivalente a un conjunto de distancias entre objetos físicos; el espacio musical no es una sección de un espacio más englobante: el espacio musical surge con la obra musical misma y no la trasciende".

La fenomenología del espacio musical de Parret, tan apoyada en la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, proporciona elementos interesantes para el acercamiento al problema de la imagen en la danza contemporánea. Parret pone en contraste la recepción del objeto visual y el objeto sonoro, el primero imbuido en lo estático, en el siempre estar ahí, mientras que el sonoro tiene un flujo infinito, es un objeto que no existe sino como retención y protensión. En el objeto visual, la psiquis del espectador goza de cierta estabilidad, de lo presente, es más "fácil" de referenciar:

> […] escuchar la música, por el contrario, desestabiliza la psicología del auditor, ya que debe constantemente remitirse a su memoria y a su facultad de proyección y expectación […] no solamente porque debe desplegar y explorar su psicología de manera más activa y más comprometedora, sino igualmente porque su experiencia es *irreversible* (Parret 1995, 95).

Ese carácter de lo irreversible es también una característica del lenguaje corporal, la sensación de lo perecedero, de lo único y extraordinario, lo que muere en su nacimiento como el fuego mismo, en contraste con el fondo, que la mayoría de las veces propende a lo estático en la escenografía. Los elementos luminotécnicos, de otro lado, apoyan la presencia de la plástica y del movimiento del cuerpo de la música.

Con esta variante de mezclas se propone analizar la imagen de la danza contemporánea desde el plano de la sinestesia, de la experiencia múltiple de los sentidos. Es esta la dimensión donde se instaura la danza contemporánea para afianzar su sujeto de enunciación, en el cuerpo que siente sobre el cuerpo que piensa, sin desestimar, desinteresarse o apartarse de este último. Es una imagen que reflexiona sobre la representación de las pasiones del cuerpo, de sus sentidos.

> Los cinco sentidos están omnipresentes, los sentimientos nacen en lo concreto de las experiencias y de las sensaciones –incluso cuando son moldeados por la imaginación y el intelecto–; todas las pasiones como la curiosidad, la solicitud y el entusiasmo, están implantadas en un cuerpo que goza y que sufre (Parret 1995, 83).

Nada más indicado para la conjunción entre el sentir y el pensar, que un lenguaje corporal que se reconoce como escenario de esa lucha, en un contexto donde la mediación entre cuerpos propende por fragmentarse en la funcionalidad del cuerpo sumiso, laborioso y doblegado.

La imagen de la danza contemporánea es el resultado de la simbiosis de la música con lo plástico y el cuerpo; pero es, al final, la presencia de este último –del cuerpo– la que entra a dar sentido a todo esto. Es él, su presencia, el que genera los conectores y las interrogantes; también el recuerdo de lo humano originario, sin técnica, sin arte, la presencia natural del cuerpo en medio de elementos abstractos también implantados en el mismo. Vemos al humano como resultado del proceso evolutivo, pero también la propuesta que él hace sobre sí mismo. Una imagen que dista de

lo concreto racional para hablarnos sobre lo subjetivo emocional que es el tipo de lenguaje extirpado de la tradición occidental donde logos manipula y ejerce influencia por doquier.

Bibliografía

Aliaga, Juan. 2006. "La elocuencia política del cuerpo. Bibliografía sobre Performance". *Exitbook. Revista de Libros de Arte y Cultura Visual*. Nº 5, pp. 60-75.

Cook, Nicholas. 2006. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid, Alianza.

Guattari, Félix. s.f. "Para acabar con la masacre del cuerpo". En: *Columna Negra*. http://www.columnanegra.net/2013/para-acabar-con-la-masacre-del-cuerpo-felix-guattari-1973/. Consultado: jun. 2013.

Jara, José. 2008. *Nietzsche, un pensador póstumo. El cuerpo como centro de gravedad*. Barcelona, Anthropos.

Miguel, Estela. s.f. http://arteconelcuerpo.blogspot.com.ar/2013/01/blog-post_12.html. Consultado: 16 jun. 2013.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. 1970. *Así habló Zaratustra.* Barcelona, Círculo de Lectores.

Parret, Herman. 1995. *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires, Edicial.

Pietroforte, Antônio Vicente. 2011. *Análise do texto visual. A construção da imagem*. São Paulo, Contexto.

Planella, Jordi. 2006. "Corpografías: dar la palabra al cuerpo". *Artnodes*. Nº 6, pp. 13-26.

Poe, Edgar Allan. s.f. "El poder de las palabras". En: *Ciudad Seva*. http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/poe/el_poder_de_las_palabras.htm. Consultado: jun. 2013.

Rousseau, Jean-Jacques. 2007. *Diccionario de música*. Madrid, Akal.

Sáez, Javier. s.f. "Manifiesto dnis alterados". http://www.hartza.com/dniqueer.htm. Consultado: 01 jun. 2013.

Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas transculturales*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

La traducción de términos corporales de la danza contemporánea en experiencias cotidianas

Lucía Martínez Castellanos[1]

Introducción

El texto que aquí presento es un primer acercamiento al ejercicio, cada vez más vigente, de que seamos los mismos bailarines quienes a través de la investigación en la danza creemos reflexiones y suscitemos discusiones que enriquezcan el panorama del ejercicio de ésta. Este escrito propone una reflexión sobre las distintas maneras en las cuales dedicarse a la danza contemporánea conlleva a una serie de implicaciones corporales que, para quienes nos dedicamos a ella, nos dan unos ciertos modos particulares de entender y construir nuestra manera de estar en el mundo. Me he centrado especialmente en entender este argumento desde diversas situaciones y momentos que surgen a partir de unas entrevistas que realicé a algunos bailarines, partiendo de un acercamiento a la manera en la que desde su trabajo concreto en la danza contemporánea han llegado a unos modos particulares de entender el cuerpo y la manera en la que ello se manifiesta en otros espacios de la vida. En especial, me interesa reconocer que en ese proceso constantemente está en juego una creación de canales y de vínculos que permiten hacer conciencia del carácter colectivo del sujeto.

Hace unos años, cuando empecé a bailar y a acercarme a la danza contemporánea, sentí de manera instantánea y reveladora su poderosa presencia. Mis maneras de sentir, de conocer, de aprender, de hacer, de pensar… todas no sólo se transformaron sino que de repente se hicieron visibles, conscientes y presentes para mí. En ese momento, empecé un proceso en el cual he ido entendiendo que la danza contemporánea es una experiencia compuesta de acumulaciones y de transformaciones de distintos tipos que se instalan en el cuerpo y que transitan con uno permanentemente. Si bien dicha apreciación podría resultar obvia incluso para los bailarines, creo que lo que se teje alrededor de ella es mucho más complejo y profundo, y suscita una reflexión acerca de la manera en la que se construye la relación con la danza contemporánea y el cuerpo. Así, con esta inquietud rondando, es que empieza este proceso de investigación que consiste en recuperar los relatos de la experiencia corporal de la danza contemporánea para otros bailarines y en reconocer el tejido simbólico que la compone.

Si bien la experiencia en la danza es ante todo una experiencia del movimiento, he considerado darle un lugar importante a la palabra y a la construcción narrativa que de esa experiencia se tenga. Como señala Jerome Bruner en

1 Bailarina de danza contemporánea egresada de la Academia de Artes Guerrero. Ha realizado estudios en ciencias sociales y antropología en la Universidad Javeriana. Se ha desempeñado como docente de danza en diferentes espacios de formación. Así mismo, ha participado de diferentes procesos creativos en las compañías Dosson Danza Contemporánea y La Resistencia. mmmartinezlucia@gmail.com.

su texto *La fábrica de historias* (2003), la construcción del "Yo" es principalmente narrativa y representada a través del relato: aquello que reconocemos como nuestra identidad es producto de lo que podemos decir de ella (Bruner 2003). Teniendo en cuenta que como seres humanos estamos atravesados por la capacidad lingüística de crear y comunicar a través de la palabra, considero que partir de entender estas experiencias como parte de un relato que configura la identidad, conduce a la posibilidad de comprender y acercarse no sólo a la experiencia en sí misma, sino a los diferentes elementos que la acompañan, la crean y la hacen parte de la vida.

Es por este motivo que la investigación se construye a partir de los relatos logrados en varias entrevistas realizadas a distintos bailarines de danza contemporánea que viven en Bogotá: Rodrigo Estrada, Bellaluz Gutiérrez, Ángel Ávila, Yovanny Martínez, Andrés Lagos, Yenzer Pinilla, Natalia Reyes, Alba González, Marco Gómez, Natalia Orozco, Paola Chaves y Sara Fonseca. El paso por los relatos de cada uno de los bailarines con respecto a la manera en la que han construido sus motivaciones alrededor de un oficio como la danza contemporánea podría resumirse en que las experiencias alrededor de esta pregunta, de una u otra manera, apuntan a la posibilidad de poder exteriorizar lo que sucede con el cuerpo desde la danza, y que esto se convierte no sólo en una manera de entender el cuerpo sino también de vivirlo a plenitud.

Pensar la experiencia del bailarín es pensar la experiencia del cuerpo; es entender el tránsito de la experiencia corporal como una manera de asumir la presencia y la existencia en el mundo. El énfasis que quiero dar al resaltar la cualidad corporal de la experiencia de la danza contemporánea tiene la intención de entender la danza contemporánea como una experiencia corporal. Mi reflexión se sostiene sobre una convicción: el cuerpo es el lugar de la condición humana, donde se expresa su interpretación y situación en el mundo.

Considerando la cantidad de definiciones que puede haber alrededor de *experiencia*, he querido retomar algunos elementos de ellas y entenderla a partir de una idea que considero fundamental cuando se habla de la experiencia: el "ser-en-el-mundo". Existir implica ser y estar en el mundo. Sin embargo, "ser" y "estar" están condicionados por una existencia que trasciende el carácter físico y objetivo del mundo, y que se configura en la posibilidad, característicamente humana, de ir más allá de uno mismo (Duch y Mèlich 2005). En palabras de Duch y Mèlich: "'ex-periencia', 'tras-cendencia', 'pro-yectar', son nombres diversos para concretar mínimamente la forma característica de estar en el mundo del ser humano" (Duch y Mèlich 2005, 157). La existencia de los seres humanos es entendida como la posibilidad de agenciarse externamente en el mundo. Este agenciamiento, que se traduce concretamente en acciones, pensamientos, deseos y sentimientos, constituye lo que entendemos por experiencia (Turner y Bruner 1986), en la medida en que logramos articular lo que culturalmente nos define con lo que subjetivamente somos y así cargar de significado dicha experiencia (Turner y Bruner 1986).

Esta manera de comprender la existencia parte de la profunda relación que existe entre ella y el cuerpo. Merleau-Ponty escribe una frase en su texto *Fenomenología de la percepción* (1975, 215), que introduce esta idea de manera afortunada: "Soy mi cuerpo, por lo menos en toda la medida en que tengo un capital de experiencia y recíprocamente, mi cuerpo es como un sujeto natural, como un bosquejo provisional de mi ser total. Así la experiencia del propio cuerpo se opone al movimiento reflexivo que separa al objeto del sujeto y al sujeto del objeto […]". De esta manera, el autor establece que el vínculo entre cuerpo y experiencia está dado en la medida en que son recíprocos el uno al otro; en que el cuerpo es en tanto experiencia, así como la experiencia es en tanto cuerpo, y que su significado se construye en ese lugar de encuentro como una relación prerreflexiva, que se configura más allá de las lógicas del orden social y simbólico, de lo que el lenguaje tiene a su alcance legitimar socialmente y que claramente hace parte de la existencia subjetiva (Pedraza 2009). La experiencia corporal que emerge de la danza contemporánea no es, simplemente, aquella

que se identifica con la modificación física de los bailarines, sino aquella que opera en todo el complejo interpretativo de la subjetividad en la vida cotidiana. El cuerpo debe ser comprendido como una entidad polisémica, como "una construcción simbólica y no una realidad en sí misma" (Le Breton 1999, 13). Es decir que la relación entre cuerpo y experiencia sólo es posible en la medida en la que el cuerpo es comprendido como una entidad que trasciende su condición biológica de masa que ocupa un lugar espacio, y se configura en el marco de lo simbólico y lo interpretativo, al igual que la experiencia.

El título de este texto: "La traducción de términos corporales de la danza en experiencias cotidianas", es producto de una serie de relaciones (e intuiciones) que se fueron creando en el proceso de análisis de las entrevistas y que considero importante señalar en este punto. La posibilidad de que los términos en los cuales se comprende el cuerpo en la danza contemporánea se conviertan en elementos significativos de la propia experiencia cotidiana, he decidido abordarla desde el concepto de la *traducción*. La traducción, haciendo referencia a su definición de diccionario, es la acción de expresar en una lengua algo que está expresado en otra; es decir, se refiere sobre todo a una acción de interpretar, de permitir la transición de los sentidos: como expresa su raíz en latín *traducĕre*, traducir es hacer pasar de un lugar al otro. De este modo, la traducción de los términos corporales de la danza en experiencias cotidianas es el proceso de incorporación del cuerpo que crea la danza hacia el cuerpo que vive la vida. Mi intención en este fragmento es dar cuenta de que dicha *traducción* le es propia a cada uno de los bailarines y hace parte de la experiencia corporal y personal de cada uno. Mis palabras y mis intervenciones se convocan alrededor de esto, y de manera empírica crean un tejido de ideas que concluyen en lo que yo resumiría como la experiencia simbólica y corporal de crear vínculos y relaciones en la vida.

Apreciaciones de la cotidianidad

El ejercicio de preguntar por la cotidianidad condujo a una diversidad de referencias acerca de lo que cada uno de los bailarines entrevistados entendía por dicho término. El enunciado que yo hacía, decía algo así: "Háblame de tus espacios cotidianos distintos a los de la danza". Seguramente la pregunta no tiene mayor profundidad filosófica a simple vista, pero de alguna manera, para los entrevistados resultaba algo inquietante que una desconocida (para la mayoría de ellos) preguntara por su vida personal y por la manera en la que su cuerpo se relaciona con ella, porque justamente la cotidianidad es una acumulación de momentos personales. Seguramente estamos tan acostumbrados a nuestra cotidianidad que incluso podrían escaparse los detalles que la rodean y una que otra reflexión introspectiva acerca de la experiencia cotidiana. Sin embargo, es allí, en la parsimonia del día a día, donde se crean los vínculos con el mundo que nos rodea y que para los bailarines se constituye en un cuerpo atravesado por las movilidades de la danza contemporánea. El argumento de esta sección es introducir las distintas apreciaciones de los bailarines que entrevisté acerca de la cotidianidad, partiendo de una pregunta que apuntaba al ejercicio de poder hacer conciencia y memoria sobre ella. Si bien, inicialmente se parte de una discontinuidad entre el hacer en la danza y el hacer en otros espacios, finalmente los relatos dan cuenta de una cualidad continua de la cotidianidad sustentada en las experiencias que la conforman, cargadas de sentidos e intenciones por la manera en la que el cuerpo ha sido entendido desde la danza.

Un primer elemento que se presenta en este punto del análisis tiene que ver con la manera en la que los entrevistados entienden los espacios cotidianos alternos a la danza. La pregunta que yo hacía apuntaba desde un principio a indagar concretamente por esos otros momentos (háblame de tus espacios cotidianos *fuera* de la danza…), y si bien partía estableciendo una distinción de los espacios alternos a la danza y los espacios de la danza, era necesario plantearla

en esos términos, ya que incluso así, para algunos de los bailarines resultaba difícil identificar cuáles podrían ser esos espacios alternos.

> En un momento era difícil tener un momento extracotidiano a la danza; por esto es que te cuento que te toca hacer muchas cosas para poder sostener esa vida profesional que impide que te separes de ella, y con la que estás todo el tiempo ahí, haciendo algo, para evitar que se acabe. Entonces sí hubo una época en la que casi que no existía una cotidianidad y todo el tiempo trabajaba para la danza. De un tiempo para acá eso ha sido un esfuerzo, una meta: tener mi vida más allá de la danza. Entonces, es mi vida con mi pareja; con los amigos hay casi que un trato silencioso que se hace de sostener una relación que no siempre va a estar dirigida por el oficio que compartimos. Como que "aquí ya no estamos bailando, ya no somos compañeros de trabajo; somos amigos". Entonces ha sido un esfuerzo de desligarse un poquito de la danza (Bellaluz Gutiérrez, 19 jun. 2012).

> Mi cotidiano es la calle, mi casa y algunas casas de amigos, tal vez, y esos terminan siendo la transición de un salón de clase a un salón de ensayo, a un teatro, o a una reunión para hablar de danza (Yovanny Martínez, 3 jul. 2012).

> Vivo al lado de donde trabajo y casi que trabajo donde vivo. Estoy hace muy poco tiempo en este espacio (su casa), pero como tengo un trabajo independiente no laboro en un lugar específico; trabajo en mi espacio por los proyectos que manejo y por la manera en que trabajo. Es muy difícil decir qué está por fuera de eso. Cuando al principio me preguntabas: "¿cómo estás en este momento?", también la respuesta es: buscando esa coyuntura; tratando de encontrar un lugar donde no hay danza, donde estoy con mi familia, donde puedo leer una novela tranquilamente y no entre mil cosas (Natalia Orozco, 29 jun. 2012).

En un primer momento cada uno de los relatos anteriores da cuenta de una difícil fragmentación de la cotidianidad frente a la danza; incluso, se puede identificar cierta complejidad en lo que implica identificar otros momentos distintos a la danza. En el caso de Yovanny, por ejemplo, hay una ligera mención de esos espacios pero sólo en la medida en la que se convierten en lugares de tránsito entre la danza. Por su parte, para Bellaluz y Natalia, el oficio como tal, de dedicarse a la danza, ha implicado unos vínculos muy fuertes entre los espacios asociados a la danza y los que no lo son, lo cual las lleva a querer deslindar contundentemente los unos de los otros.

Pero si en algunos casos fue muy clara esa asociación de la danza y la cotidianidad que sucede en los relatos de Bellaluz, Natalia y Yovanny, en otros, sucedió lo contrario: las experiencias de la cotidianidad no entraban en esta suerte de conflicto con la danza y más bien casi que fluían a la par con ella. Para algunos de ellos eran actividades como la música, la literatura, o los espacios con la familia y con los amigos, viajar, descansar, ir al cine, entre otros.

> Siento que dedico buena parte de mi tiempo a mantener mis relaciones de amistad. Entonces yo estoy pendiente de si Paulina fue al odontólogo; de si Diana ya resolvió lo de la llave rota; que no sé quién llega ahorita de San Francisco, entonces estoy pendiente del lunes para organizar algo; que la otra se fue ayer entonces fui al aeropuerto a despedirme y a llevarle unos dulcecitos. Eso me ocupa mucho (Alba González, 5 jul. 2012).

> Pensar a mi novio, soñar con una casa, yo siendo mamá de unos tres o cuatro hijos, teniendo música y teniendo una cocina pa' preparar cosas. Me gusta mucho comer, ir a restaurantes cuando hay plata y

> comer rico; por ahí meterme a una panadería y tomar café con leche dulce y pan dulce, hojaldrado. Leer me gusta mucho; hay veces que me quedo dormida a los dos renglones, hay veces que leo más (Natalia Reyes, 5 jul. 2012).
>
> Escucho mucha música. Me la paso escuchando música todo el tiempo. Cuando estoy en la casa pongo música desde por la mañana y cuando salgo tengo audífonos puestos. Veo televisión; no leo mucho y si lo hago leo sobre música y fútbol (Marco Gómez, jul. 2012).

Estos tres relatos narran las actividades cotidianas fuera de la danza desde un lugar distinto al de los primeros fragmentos. En ellos, hay una clara distinción e identificación de los otros elementos que además de la danza conforman la cotidianidad de cada uno de los bailarines y que no encuentran esa tensión con las actividades asociadas a la danza. Aquí lo que sucede es que los espacios que mencionan Alba, Natalia Reyes y Marco, encuentran sus propios caminos y sus propias maneras de ser además de la danza contemporánea.

Así, es posible identificar dos tendencias en las experiencias de *lo cotidiano* entre los entrevistados: por un lado hay una saturación de las actividades asociadas a la danza que casi que no permite vislumbrar otros espacios; por otro lado, también se da que esos otros espacios tienen mayor presencia y mayor contundencia en lo que se entiende como cotidianidad. En un principio, el hecho de que haya dos tipos de apreciaciones acerca de la cotidianidad no sustenta la idea de que exista un vínculo común entre la cotidianidad y la danza para todos los entrevistados. Incluso pareciera que la manera en la que la danza es una experiencia plena se da en tanto una acumulación de actividades asociadas a ella, producto del estar dedicado a un oficio y a las ocupaciones que eso conlleva. Sin embargo, quisiera recordar en este punto y vuelvo a la idea de entender la danza contemporánea como una experiencia corporal: ese vínculo excede con mucho las interpretaciones explícitas que se pueden generar sobre la cotidianidad y sobre la danza y se hace necesario involucrar el carácter corporal de la experiencia en el análisis.

En el momento en que durante las entrevistas preguntaba cuál era la relación del cuerpo con la cotidianidad de la que acababan de hablarme, las experiencias empezaban a cargarse de sentidos y a encontrar en ese lugar asociaciones a la manera en la que el cuerpo ha sido creado desde el trabajo en la danza contemporánea. Algo que quisiera anotar alrededor de esto es que decir que las experiencias de la vida cotidiana se empapan de una multiplicidad de sentidos en su encuentro con un cuerpo atravesado por el pulso de la danza contemporánea, no quiere decir que "todo en la vida sea danza". Esto lo menciono porque en algunas de las entrevistas, este punto casi que se convertía en algo que había que defender: entonces hay momentos donde el cuerpo no está en la atención y en la disposición en la cual el oficio lo sitúa; existen espacios en los cuales es casi que necesario tener ese distanciamiento porque si no, de otro modo, no sería posible encontrar momentos para estar con la familia, con los amigos, con la pareja; a veces uno quiere ir despacio, quiere sentarse mal, quiere dormir hasta tarde, quiere no bailar, quiere comer doritos acostado en la cama. Todas estas experiencias son válidas, reales y de ninguna manera mi intención es ni cuestionar o negar esos espacios. Mi punto es que alrededor de todas esas cosas existe una manera muy particular de entender los tejidos y las relaciones que se crean en diferentes escenarios de la vida y es justamente lo que ha sucedido en el cuerpo desde la danza contemporánea.

Pasar de un lugar a otro

La reflexión de la cotidianidad desde la corporeidad que anteriormente mencioné es lo que permite entender lo que yo aquí enuncio como la traducción de los términos corporales de la danza en experiencias cotidianas. Lo primero que hay que tener en cuenta es que el concepto de *traducción* no propone una distinción entre lo que son los términos en los

cuales se construye el cuerpo en la danza contemporánea y lo que son las experiencias cotidianas de los bailarines. Por el contrario lo que pone de plano es una unificación de estos dos lugares y una reflexión e incorporación del tránsito y la movilización del cuerpo que crea la danza hacia cualquier otro escenario de la vida.

Al inicio de este texto hacía referencia a mi experiencia personal en relación al contacto con la danza contemporánea y escribía acerca de la manera en la que había sentido una serie de transformaciones en mi cuerpo y en mi diario vivir desde ese momento. Estos cambios a los que hacía referencia, resultan en una reconstrucción del sentido de cuerpo que lo pone en unos términos particulares. Pensaba en una analogía con respecto a la expresión de "definir los términos de una relación": cuando en la vida tenemos que llegar a establecer los términos acerca de la manera en la que vamos a plantear una relación, estamos básicamente pensando en puntos de partida, en condiciones y, sobre todo, en acuerdos con respecto a ello. Exactamente lo mismo sucede en la danza contemporánea y por eso hablo de sus términos corporales ya que el trabajo corporal que allí tiene lugar conlleva a la creación de unos modos particulares de definir y entender el cuerpo, a unos acuerdos en los que se enmarca y desde los cuales se resignifica permanentemente:

> Hoy el cuerpo es el que está aquí presente, el que dice todo esto, el que está así, el que está con estas circunstancias físicas con las que puede jugar con otras personas, el que me hace actuar, el que me permite una cantidad de cosas, el que me lleva, el que me hace sentir, con el que decimos (Ángel Ávila, 18 jun. 2012).
>
> A mí me parece que el cuerpo es donde está la vida. Yo tengo dificultades en estar donde no está mi cuerpo; traté de vivir en Suecia y hacer cosas en Colombia y nunca lo logré, no fui capaz; el gran amor de mi vida está en Suecia y mantener una relación así, tampoco lo logré. Si no está el cuerpo, no estoy yo tampoco (Sara Fonseca, 23 jul. 2012).
>
> Para mí el cuerpo es una ramificación del ser para entender el mundo. Si el espíritu fuese un insecto, el cuerpo sería las paticas y los vellitos que tocan las hojas para entenderse con el resto de cosas que están a su alrededor. Siento que es una masa de macropartículas que te lleva a viajar incluso cuando el cuerpo está en quietud; esas paticas y esas vellosidades empiezan a tocarte a ti misma, empiezan a tocar el alma para reflexionar y digerir. Las necesidades del alma para comunicarse y para estar te generan un cuerpo, entonces ese cuerpo está en pro de tus afecciones y se cansa, se amplía, se lastima, de acuerdo a lo que va pasando contigo (Yovanny Martínez, 3 jul. 2012).
>
> Con el descubrimiento de la danza y leyendo sobre todo a Whitman empecé a pensar cosas diferentes del cuerpo. Walt Whitman entiende el cuerpo como un cuerpo espiritual; no cuerpo por un lado y alma por otro lado, sino cuerpo y alma fundidos en una misma corriente de energía. Entonces entiendo el cuerpo como algo que está aquí en el planeta pero que está encadenado secretamente con absolutamente toda la historia del universo. Es como saber que estamos vivos en los demás, que el cuerpo es una materia que se va transformado, que después de que morimos perdemos conciencia, pero finalmente hay una conciencia universal que encadena todas las cosas y que hace que estemos vivos más allá de las dos fechas de nuestra lápida (Rodrigo Estrada, 16 jun. 2012).

Estas diferentes voces dan cuenta de esos términos que menciono en los cuales el cuerpo se entiende como un producto de la experiencia en la danza. Como decía, son unos puntos de partida y unos acuerdos que se crean alrededor de él. Entonces, por un lado, como dicen Ángel y Sara, el cuerpo es un ejecutante del presente que se convierte en un interlocutor que hace y permite en la medida en la que establece vínculos con lo que está fuera de sí; el cuerpo es lo

que el sujeto es, hace lo que el sujeto hace y está donde el sujeto esté. En otras palabras, es el cuerpo el camino través del cual el sujeto materializa su presencia en el mundo, que es básicamente el lugar desde el cual parte Yovanny en su relato. Para él, el cuerpo es un lugar de exteriorización del ser hacia todo aquello que lo rodea y esa experiencia de comunicación recíproca entre el cuerpo y el mundo genera unas formas particulares de leer la corporeidad que allí constantemente se moviliza. Para Rodrigo, esta movilización encuentra su sustento más contundente en la posibilidad de trascender en otros y de entender el cuerpo como un lugar de la relación y un espacio de lo colectivo.

Son estos acuerdos alrededor de lo que se entiende por cuerpo, los puntos de partida que me permiten introducir el ejercicio de traducción que propongo, como un proceso de reflexión e incorporación del tránsito y la movilización del cuerpo que crea la danza contemporánea hacia el cuerpo que vive la vida. De ellos se desprende una idea que va a ser central en este análisis, en la cual esta transición de sentidos es posible en la medida en la que los cuerpos que la ejecutan, están atravesados por una manera particular de entender su presencia en el mundo (los términos que ya había mencionado) desde un estado corporal que reconoce sus cualidades perceptivas, emotivas, sensibles y cinéticas, y que además logra ponerlas a todas en relación entre sí, entendiéndose en ello como un interlocutor entre los espacios, el tiempo, la corporeidad propia y las otras corporeidades.

Así pues, mediante esta traducción es que lo cotidiano se complejiza y deja de ser únicamente una lista de actividades y ocupaciones varias, para consolidarse como un lugar de la experiencia cuyo valor simbólico está en esas relaciones que acabo de mencionar. De alguna manera particular los siguientes fragmentos de las entrevistas que comparto dan cuenta de este proceso:

> Desde hace unos años he empezado a vivir con más disposición de sentir placer porque antes por bobadas no lo hacía; desde que entiendo que los límites no son límites sino caminos, mi cuerpo se ha hecho más flexible y mi razonar y mi manera de percibir la vida han cambiado (Yovanny Martínez, 3 jul. 2012).
>
> El estado de la quietud es un espacio de entrenamiento, no de reflexión de lo que uno hizo o no hizo, sino más bien de que el cuerpo en esa calma también reciba la información sin necesidad de moverse. Hay algo que ocurre mucho con el tono y es esa capacidad de soltarse totalmente, de que esté en cero y de pronto se active con algo que ocurra (Yenzer Pinilla, 15 jul. 2012).
>
> Con la gente allegada a mí, soy todo cuerpo. Me encanta que me toquen y me gusta que me hagan masaje y esa necesidad de ser tocada es muy fuerte, de relacionarme con el cuerpo, de que yo estoy hablando con alguien a quien fácilmente toco. Con mis amigos es mayor la intromisión, pero en general para mí es muy fácil si veo a alguien de primera vez, saludarlo de beso en la mejilla. Creo que el trabajo con los niños me da eso porque son muy abiertos, son muy dados y creo que eso también me ayuda a ser más táctil (Alba González, 5 jul. 2012).
>
> Entonces en esos espacios cotidianos lo bonito es que tengo la posibilidad de seguir disfrutando y de sentirme muy tranquilo con el cuerpo, de no sentirme frustrado, de no regañarlo, o de no exigirle cosas que no son, de no quererlo más gordo o no quererlo más flaco, de no quererlo más alto, sino de aceptarlo. Eso es el cuerpo en los espacios cotidianos (Andrés Lagos, 27 jun. 2012).
>
> Yo creo que tengo una respuesta que es la primera que se me viene a la cabeza, y es que en la cotidianidad mi cuerpo es un cuerpo que tiene tiempo. Nunca lo había pensado, pero ese lugar distinto

> del cuerpo es el tiempo; es darle otro tiempo a mi cuerpo, mucho más tranquilo (Natalia Orozco, 29 jun. 2012).
>
> Hay una parte que es la del amor y en la que el cuerpo se vuelve otra cosa; en la que el cuerpo se vuelve algo que es más que el cuerpo. En ese momento mi cuerpo se vuelve mágico por otras razones diferentes a la danza, aunque de todas maneras para mí son espacios muy parecidos; la búsqueda es similar, es un cuerpo finito que se vuelve infinito (Sara Fonseca, 23 jul. 2012).

Cada una de las anteriores voces da cuenta de las distintas formas en la cuales sucede ese fenómeno de la traducción: la danza contemporánea es una práctica tan significativamente poderosa que no sólo resignifica la experiencia corporal para sí misma, sino en general para la vida. Y es que en cada una de ellas se despliega una cantidad de elementos que sustentan ese argumento. Lo primero es que sitúan al cuerpo como protagonista de la experiencia de lo cotidiano, entonces el ejercicio ya no consiste únicamente en decir de qué se trata la cotidianidad, sino en decir de qué se trata el cuerpo en la cotidianidad. Hacer conciencia sobre ese lugar de lo corporal conlleva a una serie de reflexiones que de manera espontánea fueron sucediendo en las entrevistas. Entonces, la intervención de la danza en el cuerpo permite que la manera de crear vínculos con otras personas se llene de matices asociados a lo sensible y a lo táctil, como dice Alba; la manera de relacionarse con el cuerpo propio se transforma, potenciando sus cualidades subjetivas y reconociendo en ellas una serie de posibilidades y de identidades que empiezan a hacerse tangibles para cada uno, que es lo que expresan Yovanny y Andrés; el cuerpo se convierte en un espacio de resignificación de las experiencias y empieza a construir otros sentidos en ellas: entonces, un referente de tiempo, como el que utiliza Natalia Orozco, deja de ser una medida cronológica para convertirse en un estado del cuerpo, y una referencia como la que hace Sara acerca del amor, es entendida como una experiencia corporal y transformadora del sujeto.

Todas esas relaciones que empiezan a crearse en la vida de estos bailarines, estas maneras de acercarse a sí mismos, a lo otro y a los otros, son posibles en la medida en la que son esos mismos cuerpos los que han apropiado e incorporado la cualidad sensible, presente y consciente del cuerpo que trae consigo la danza contemporánea. Es justamente de esto que se trata la traducción: de permitir que las lógicas corporales que propone la danza contemporánea circulen con nosotros y se materialicen para nosotros y para el mundo en otros espacios y otros momentos de la vida.

Un elemento fundamental que se presenta en esta reflexión es que ese ejercicio de transición de sentidos se sustenta en un carácter colectivo y relacional implícito en cada uno de ellos. La incorporación de esta experiencia está dada por la posibilidad que brinda la danza contemporánea de permanentemente reconocernos como sujetos en relación a alguien o a algo, de crear vínculos y descubrir en ellos el mapa de cualidades simbólicas que los atraviesa.

Conclusiones

La experiencia corporal de la danza contemporánea no sólo representa un elemento más de los que hacen parte de lo cotidiano, sino que además se convierte en un filtro por el que transitan los otros elementos, cargándolos permanentemente de significados alrededor de la idea del cuerpo como un interlocutor de presencias, emociones, sensaciones y sentidos.

Esta idea está marcada por un elemento fundamental de la construcción de la experiencia colectiva en la danza, que es entender la danza contemporánea como un camino a través del cual el cuerpo se convierte en el lugar por excelencia de la producción y reproducción de sensibilidades y sentidos. Crear vínculos con otros sujetos y hacer de la experiencia

corporal una experiencia colectiva se basa en la posibilidad de permitir el tránsito de las subjetividades, de intervenir y llegar al otro, así como permitir que el otro llegue a uno y sobre todo reconocer en ello, una manera de apropiar e incorporar el mundo, el estar, el ser y el hacer en él. Es decir, que la experiencia corporal de la danza contemporánea se traslada por cualquier escenario de la vida justamente porque es en ese tránsito en donde se construye y se reafirma su sentido.

Cuando hice referencia a lo que significa la expresión "traducción de los términos corporales de la danza contemporánea en experiencias cotidianas" explicaba que se trataba de comprender la transitoriedad y los recorridos por los que se desplazan las corporeidades construidas desde el movimiento en lo que entendemos como cotidianidad. Lo importante alrededor de esto es que de una u otra manera, independientemente de lo que cada uno identificara como su cotidianidad, en los relatos acerca de ella es posible identificar unas maneras muy particulares de construir y reconocer las relaciones que allí se crean. Casi que es una incorporación, una manera de llevar y hacer pasar por el cuerpo todas esas experiencias, partiendo de reconocer en ese proceso los vínculos que se crean.

La danza contemporánea es un lugar de posibilidades y tratar de definirla dentro de estas ideas que propongo, sería seguramente restringir esa cualidad tan propia. En ella está la creación, la interpretación, la técnica, la academia, la dramaturgia, y en cada una de ellas la danza contemporánea encuentra sus propias definiciones y sus caminos. Más que una búsqueda por tratar de definir la danza contemporánea de cierta manera particular, este texto es una búsqueda por reconocer en ella lo que permite vivirla ante todo como una experiencia corporal; como una manera de ser-en-el-mundo desde la posibilidad de crear canales que nos permitan reencontrarnos y reconocernos en la transición de la subjetividad propia a las otras subjetividades.

Bibliografía

Bruner, Jerome. 2003. *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

De Certeau, Michel. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. Berkeley, University of California Press.

Duch, Lluís y Joan-Carles Mèlich. 2005. *Escenarios de la corporeidad. Antropología de la vida cotidiana 2/1*. Madrid, Trotta.

Le Breton, David. 1999. *Antropología del dolor*. Barcelona, Seix Barral.

Merleau-Ponty, Maurice. 1975. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península.

Pedraza, Zandra. 2009. "En clave corporal: conocimiento, experiencia y condición humana". En: *Revista Colombiana de Antropología*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Vol. 45, Nº 1, ene.-jun., pp. 147-168.

Simposio Cuerpo-archivo

Coordinador: Jorge Enrique "Coque" Salcedo

El archivo, ¿un lugar para la danza?

Juliana Atuesta Ortiz[1]

El archivo es lo no dicho, o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado.

Rodrigo Parrini Roses

Definir la naturaleza de la danza es tan difícil como pensar su representación. Si la danza es como muchos la han denominado, un arte vivo, es decir, la promulgación de lo que no permanece en el tiempo, contrarrestar su fugacidad se convierte en una tarea insólita. Éste es el dilema de muchos de los que consideramos la necesidad de construir memoria de la danza, de conservarla y de pensar su historia. La razón de la historia por recuperar y conservar el pasado en ese dispositivo que conocemos como *memoria,* convalida la extraña sensación de angustia que sentimos al no poder suspender el tiempo de la danza y materializar todo lo que contiene en sí mismo. La historia es llanamente un ejercicio que sienta sus bases en el olvido y en la consecuente añoranza de materializarlo.

Si la danza no permanece, no se dice, no se inscribe, y además, no está destinada a dejar rastros materiales, entonces, ¿cómo preservarla del olvido? ¿Cómo conservar algo que en el intento de mantenerlo se nos escabulle? Con estas preguntas caemos en el dilema que pareciera distanciar la brecha de nuestras profesiones como artistas e historiadores, productores de presencias y escudriñadores del pasado, renegados del pasado y amantes del pasado. Nos encontramos inmersos en dos pasiones que se contraponen temporalmente y cuyas naturalezas podrían hacer parte de un campo de lucha entre pasado y presente, realidad e imaginación, intelecto y experiencia. No obstante, es precisamente esta contradicción lo que hace que el ejercicio de historiar la danza se haya convertido para muchos en una obstinación permanente. Nos seduce la idea de tratar de conservar lo inconservable; el miedo a perder algo nos despierta con urgencia el deseo de abordar la futilidad desde la exploración de su posible conservación. ¿Cómo? La respuesta a esta necesidad de conservar lo que desaparece nos conduciría principalmente hacia la práctica documental, sea escrita, visual o audiovisual. Este tipo de registros son los que, generalmente, constituyen los archivos de la danza, en donde experimentamos la danza de otra manera: desde la palabra, la imagen estática o el movimiento danzado registrado por el enfoque del lente y producido por el observador. La compilación de este tipo de documentos es lo que suele

1 Es bailarina graduada de la Escuela Nacional de Ballet de Cuba, historiadora de la Universidad de los Andes y magíster en coreografía, de la Escuela de Artes ArtEZ Hogeschool voor, de Kunsten (Holanda). Desde el 2012 es docente en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), de la Universidad Francisco José de Caldas, en la Academia de Artes Guerrero y en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

componer la materia prima de un archivo de la danza. En este caso, el archivo es el lugar de preservación y legitimación de la existencia del pasado de la danza. De este modo, el registro material de la danza, como es el texto, la imagen y el video, funcionan como evidencias oficiales de la danza; pero estas evidencias no son más que "ventanas" a través de las cuales se visualizan porciones del pasado, de manera que este tipo de registros documentales constituyen la unidad de un fragmento del contenido de la danza, que tuvo lugar en un tiempo y espacio definido.

El archivo, como lugar de representación de la danza, generalmente predomina bajo la naturaleza material de los documentos. Recursos a los que se les ha dado preferencia, sobre todo en el campo de la producción e investigación académica: el registro material y tangible que ha trasladado la danza a un estado de perdurabilidad y aprehensión. No obstante, se puede considerar que en el mismo momento de producir documentación escrita, visual o audiovisual, la danza ya está experimentando un proceso de transformación que va del cuerpo a la escritura, de la experiencia al formato y del evento al congelamiento de la imagen o a la producción del video. El registro provee un punto de acceso a la danza que, inevitablemente, contiene múltiples pérdidas y adiciones en donde la trasferencia de la danza al registro nunca es uno a uno.

Con esto, no pretendo desprestigiar al documento como falsa evidencia, sino propongo comprenderlo en tanto elaboración y producción de un nuevo universo de la danza que se fundamenta bajo la esencia de lo material. Desde que se piensa la construcción de la historia de la danza, el archivo es y ha sido concebido como el lugar en el que la danza se transforma, se interpreta y se recrea en tanto manifestación de inquietudes registradas.

Ahora bien, frente a esta predominancia de lo material en la constitución de los archivos de la danza es que me quiero detener. Si bien la danza sucede como un acto de desaparición que se fundamenta en el cuerpo y el archivo como un acto de aparición y permanencia que se fundamenta en el registro, ¿cabría pensar el mismo cuerpo, con sus vivencias, sus gestos y su memoria kinestésica, como un dispositivo para la construcción de un archivo para la danza? ¿Podría ser el cuerpo la "fuente histórica", si el archivo es la dimensión de conciencia que tenemos de ese cuerpo en tanto fuente?

Rodrigo Parrini, en su libro *Los archivos del cuerpo*, menciona tres virtudes de la noción del archivo: "la evocación como forma de aproximarse a un campo de estudio, la teorización como un modo de profundizar en él, y el empirismo como una dimensión de su existencia y su devenir" (Parrini 2012). En este sentido es que cabe replantearse la noción de archivo desde el cuerpo; y es desde el mismo cuerpo que propongo construir una historia de la danza que corresponda a su propia naturaleza: al cuerpo, a su naturaleza efímera y a la experiencia en tanto presencia. Propongo una historia que vaya hacia lo que, como dice Parrini, no se ha dicho, pero sí enunciado; o a lo que menciona José A. Sánchez: "no al pasado que miramos sino al que reimaginamos" (Sánchez 2009).

La memoria y la imaginación confluyen como un proceso en el que, más allá de promulgar la veracidad del pasado, hacen del pasado una excusa para volver a vivir, para repensar, para recrear, y sobre todo, para volver a la experiencia de vivir la presencia efímera de la danza desde su comprensión histórica que aborda "un pasado en el que el presente siempre se reconoce como aludido" (Walter Benjamin, en Pérez Royo 2010).

Desde el año 2011, con el grupo de investigación y creación Huellas y Tejidos, conformado por historiadores y bailarines colombianos: Margarita Roa, Andrés Lagos, Bibiana Carvajal y quien les habla, hemos elaborado un proceso de investigación que, precisamente, cuestiona y problematiza esta idea del archivo de la danza como claustro del documento material inmutable.

Consideramos fundamental comenzar a pensar y a construir memoria desde la misma fugacidad de la danza, y con esto pensar el archivo también como aquel documento inmaterial, mutable y eventualmente fugitivo. Si una de las propiedades esenciales de la danza es la experiencia de la relación con el espectador y una de sus certezas es saber que ella no se repite, lo que se le propone al ejercicio de historiar la danza es también capturar su sentido, e intentar ir más allá del reflejo de su realidad. Más que representar la veracidad de su pasado, se invita a recrear la experiencia fútil desde la memoria. De esta manera es como nos hemos encaminado a explorar y experimentar las diferentes formas de formular registros que respondan a este tipo de consideraciones, en donde el archivo se construye en el cuerpo mismo, siendo éste el lugar de la experiencia de la danza y el dispositivo primero de su comunicación.

Un ejemplo de ello es la elaboración de lo que llamamos un "museo vivo", un museo de la danza en el que proponemos desplazar la memoria al cuerpo de quienes han construido esta historia con su trabajo, sus preguntas, sus huesos y su carne. Margarita Roa lo señala así: "este trabajo de investigación-creación nos plantea el reto de volver a las personas, a sus gestos, a sus movimientos, a sus pausas y a sus entonaciones, pero no de cualquier manera; nuestra tarea es construir una presencia poética, que condense algo de su historia y sus fantasías, pero también su ser escénico. Pretendemos crear un lenguaje sugestivo, que vuelve sobre lo contado de manera distinta, y que crea a partir de vacíos y de invenciones" (Roa 2013).

Por eso invitamos a pensar la construcción de un archivo de la danza desde la consideración de la experiencia del cuerpo. El cuerpo como el lugar en el que las huellas del pasado quedan impresas y no como un dispositivo que debe ser registrado. Con esto manifestamos la necesidad de validar procesos de investigación que reconozcan y consoliden el conocimiento incorporado.

Con Huellas y Tejidos hemos emprendido un análisis y revisión de los términos comunes a la práctica de la historia como son las nociones de "registro", "fuente", "documento" y "archivo". Nosotros hablamos de *huellas*. La *huella* es el rastro involuntario, y en ocasiones, inaprensible; puede quedar impresa en el espacio, pero también en nuestros sentidos, así como también puede marcar territorios, cuerpos, pensamientos y experiencias. La huella es el rastro inmaterial de la danza que yace en el cuerpo de los que bailan. La huella está siempre merodeando entre su efímera presencia y su deseo de permanecer en el tiempo; si bien puede ser fútil, al nombrarla, escribirla o enunciarla comenzará a permanecer. Y es por ello que, para hacer historia de la danza, recurrimos a esos rastros configurados en huellas que permanecen presentes a través de cualidades indirectas y que, a su vez, entretejen las experiencias de la danza con sus testimonios.

Es entonces como emprendemos un ejercicio de resignificación del denominado archivo histórico, en el cual consideramos la necesidad, no de buscar las fuentes que la danza ha dejado, sino de formularlas, de elaborar archivos como espacios vivos que no se inmutan una vez son manifestados, sino que se regeneran constantemente a partir de las incidencias y las transformaciones que la memoria recrea en la experiencia corporal de quienes construyen esta historia y de quienes la perciben.

Existe la memoria de las cosas, las huellas que se manifiestan en los cuerpos y las que los cuerpos dejan en los lugares donde han habitado; las huellas que quedan en la memoria y en los cuerpos de quienes las escuchan y de quienes participan como observadores de la danza. Es al espectador al que le corresponde "que la máquina de la de la memoria no se detenga, que esos cuerpos en escena no se conviertan en imágenes de archivo, sino en sensaciones vivas que puedan una y otra vez actualizarse en experiencia" (Sánchez 2009). De esta forma, el archivo de la danza debe pensar la naturaleza de la misma: la danza sucede por desaparición, y consiguientemente reaparece en la memoria transformándose a través del cauce de trayectorias divergentes, sean corporales, materiales o experienciales.

Desmontar las concepciones habituales que contienen la significación material del archivo, nos invita a no conformarnos con transferir la danza hacia un objeto material fácil de aprehender. Comprendemos el potencial del archivo como un lugar de infinitas significaciones, en donde su contenido material es tan sólo un aspecto de éste que siempre habitará en los confines tradicionales del archivo. Lo que se pretende con esta reflexión es hacerles una invitación creativa a historiadores, a pensadores, a archivistas, a creadores y a espectadores, a pensar y a utilizar la experiencia escénica también como un lugar en el que se puede pensar el archivo. Se invita a reutilizar los rastros materiales, percibir los inmateriales y producir registros abiertos a múltiples interpretaciones. Es una propuesta a pensar que lo tangible puede desaparecer y que los cuerpos son la instancia primera donde se construye la memoria, así como también son territorios donde se ha inscrito la historia.

Lo que deviene, es considerar que el ejercicio de la historia y la creación son procesos que van de la mano. Estamos inmersos en un proceso en el que nuestro objetivo es promover la permanencia de la danza en la memoria y cuestionar la aparente estabilidad de la historia. Mientras que todo intento de capturar la danza y de remover la materialidad de sus registros es complicado, el reto se basa en reconocer el valor de cada formato, de pensarlo y ponerlo en relación con otro. El formato del documento material y lo efímero, como es el relato y la experiencia del cuerpo, exceden mutuamente sus limitaciones al integrarlos en un campo creativo, y es entonces donde percibimos el valor y los alcances de cada uno.

La fidelidad al pasado no existe, podemos ser muy rigurosos, pero ese rigor es tan creativo y tan relativo como el acto de creación a partir de una *huella*. La memoria y la imaginación se amalgaman, pueden perfectamente llegar a tener un lenguaje común que no pertenezca a ninguno y a la vez pertenezca a los dos. Considero que la forma de "nombrar" el pasado sea también un acto creativo y es así como la historia puede ser satisfactoriamente percibida, activamente observada e incorporada. La historia no es sólo un acto de escuchar y recibir, sino de incorporar y producir. La historia se consume, se digiere y se expulsa de forma tal que produce algo más.

Nos interesa apropiarnos del pasado no sólo para crear nuevas narrativas históricas sino también para plantear una serie de problemas que percibimos en el ámbito de la danza, vinculados a la noción de archivo, desde la producción de la historia y la concepción de la memoria. A través de esta apertura significativa de la noción del lugar del archivo es que está la posibilidad de volver a la danza, de volverla a pensar y de volverla a contar; de actualizarla y de hacer de su pasado una instancia creativa y llena de recursos para su continuidad en el transcurrir del tiempo.

Bibliografía

Parrini, Rodrigo (coord.). 2012. *Los archivos del cuerpo*. México, Universidad Autónoma de México.

Pérez Royo, Victoria. 2010. "Replantear la historia de la danza desde el cuerpo". En: Isabel de Naverán (ed.). *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Madrid / Barcelona, Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Institut del Teatre.

Roa, Margarita. 2013. "De vuelta al cuerpo". En: *Huellas y tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*. Bogotá, Ministerio de Cultura.

Sánchez, José A. 2009. "La mirada y el tiempo". En: Ana Buitrago (ed.). *Arquitecturas de la mirada*. Madrid, Universidad de Alcalá.

Danza, memoria y modelos de gestión de los centros de documentación de cara a las nuevas tecnologías

Nubia Leonor Flórez Forero[1]

La meta es el olvido.
Yo he llegado antes.

Jorge Luis Borges

Lo que más agradezco a las nuevas generaciones de coreógrafos y bailarines en el país, es que practiquen el ejercicio de resistirse al olvido; supongo que el desarrollo de la tecnología es cómplice de ese desmesurado interés, que existe hoy día, por registrar cada minuto de la existencia, lo cual es de grandísima ayuda para nosotros los investigadores.

Visto de esta manera, está superado uno de los grandes escollos a los que me enfrenté la primera vez que quise escribir sobre la historia de la danza en el país; en aquella oportunidad tuve que recurrir al ejercicio de salvar programas de mano, fotos deshechas y textos ilegibles carcomidos por el paso del tiempo, los cuales se encontraban en cajas guardadas en condiciones "difíciles" e inapropiadas. Esto cuando era posible acceder a algún vestigio material del arte más efímero del mundo: la danza.

En los tiempos que corren, para fortuna de la danza, existe un creciente interés y preocupación constante por escribir, documentar y dejar vestigios materiales y audiovisuales del oficio. En la pasada convocatoria de las Becas de Investigación del Ministerio de Cultura se presentaron 32 proyectos, de los cuales dos se declararon ganadores. La pregunta es: ¿qué pasa con los 30 proyectos no ganadores?

Estas cifras me sirven de abrebocas para plantear los problemas que vislumbro con respecto a la investigación de la danza en Colombia y que aquí quiero exponer, todos derivados de la misma pregunta: ¿dónde puedo consultar estas investigaciones y el material anexo que de ellas existe?

---

1 Graduada en Antropología, en la Universidad Nacional de Colombia, en la ciudad de Bogotá, obtuvo un título de Especialista en Guión y Dramaturgia para Audiovisuales, de la Universidad Externado de Colombia, de la misma ciudad. Es Magíster en Investigación Social Interdisciplinaria en Ciencias Sociales, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Ha realizado investigaciones en el campo de la memoria histórica de la danza en Colombia, el cuerpo y las estrategias de seducción y la presencia de los pueblos inmigrantes en el Caribe colombiano. En la actualidad es docente del Programa de Danza, de la Universidad del Atlántico. nubialeonor.florez@gmail.com.

¿Será que las convocatorias se convierten en incubadoras de proyectos no realizados? ¿Qué pasa con el trabajo de los investigadores? Continúan trabajando estas propuestas o simplemente nos convertimos en investigadores una vez al año para responder a las convocatorias nacionales, regionales o distritales?

La solitaria labor del investigador viene de la intención inicial que lo incita a cometer un proyecto, casi siempre quién se decide a hacerlo, está motivado por intereses ajenos al gusto de un colectivo y termina como el Quijote, batallando contra molinos de viento.

Tan importante como el hecho de investigar, es el de crear comunidad entre los investigadores y si bien el campo de la investigación ha crecido de manera significativa durante la última década en el país, todavía son recientes los intentos de reunir a los investigadores en coloquios como éste o en redes que los ayuden a superar su aislamiento. Destaco la inclusión del componente de investigación dentro del Plan Nacional de Danza y sobre todo, de la unión que allí se hace, entre Información e Investigación, porque es allí donde aparece el tema de los centros de documentación.

Existen experiencias de otros países que pueden ilustrarnos e iluminar el camino a seguir; de manera directa conocí en el año de 1995 el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (Cenidi-Danza) José Limón en la ciudad de México, y de tal experiencia rescato:

- La importancia que allí le dan o le daban en ese momento, no sé cómo estará el tema actualmente, a la salvaguarda de los archivos históricos de la danza. El Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) compraba estos archivos, o recibía las donaciones de estos, los restauraba y catalogaba, para luego ponerlos a disposición de los investigadores en la Biblioteca de las Artes. De tal manera que cada una de las figuras más representativas de la danza en México contaba con su fondo propio, el fondo Guillermina Bravo, el Fondo Raúl Flores Canelo, etc. Allí encontrábamos desde programas de mano, hasta fotografías, recortes de prensa, escritos, dibujos, diseños e incluso cartas personales y diarios. Todo este material de importantísima ayuda para el futuro trabajo de los investigadores en las diferentes áreas que comprende la investigación en danza.

- La permanente financiación del Estado permitía una constante producción por parte de las investigaciones y la existencia de múltiples líneas de investigación, no a través de una sola convocatoria anual, sino de una planta fija de personal dedicado de manera exclusiva a la investigación.

- El Cenidi-Danza no sólo se ocupaba de almacenar las investigaciones, también se dedicaba a realizar proyectos que garantizaban la difusión de estas. Contaba con publicaciones periódicas, organizaba congresos y seminarios de investigación internacionales y nacionales y era el principal centro de información sobre la danza en México.

Hoy reviso su página web (http://www.cenididanza.bellasartes.gob.mx) y me encuentro con una interesante descripción de su trabajo en tres décadas de existencia:

> Durante la etapa inicial del entonces CID-Danza se tuvo como misión primordial formar un acervo histórico. En esa tarea fue invaluable la participación de coreógrafos experimentados, quienes generosamente donaron sus archivos personales, concentraron su memoria en la localización de materiales importantes dentro de colecciones privadas y protagonizaron charlas públicas y encuentros nacionales de investigación. En una segunda etapa, el Cenidi se benefició de un sistema de desarrollo académico brindado por el INBA y se diversificaron las disciplinas, metodologías y géneros dancísticos

> por estudiar. Al trabajo se sumaron especialistas de diversas ciencias sociales y disciplinas artísticas afines a la danza.
>
> Una tercera etapa está marcada por el tránsito hacia la reflexión bajo nuevos paradigmas teórico-metodológicos, el desarrollo de técnicas documentales que simplifican el acceso a la consulta de los acervos y la creación de programas de divulgación, difusión y atención al público[2].

Podemos ver claramente tres momentos diferentes en el accionar de este centro de documentación así:

- Conformación y difusión del acervo histórico.
- Investigaciones interdisciplinarias, diversificación de las líneas de investigación.
- Nuevas tecnologías para la democratización (divulgación y difusión) del acervo documental.

Me pregunto: ¿cómo podríamos en Colombia reemplazar la inexistencia de un Centro Nacional de Documentación para la danza y de un desarrollo del Campo de la Investigación que conlleve superar etapas y abrirse a la innovación en la difusión de estas? ¿Cuál sería *hoy* la función de un centro de documentación de la danza en Colombia?

En nuestro país y en nuestro tiempo, considero que la lista de pendientes con relación al tema es grande, y no hemos superado aún la etapa de consolidar y tener a buen recaudo los archivos históricos de la danza escénica del siglo pasado, los documentos que testimonian el trabajo de coreógrafos y bailarines se hallan dispersos en archivos particulares, y ninguna institución que conozca se ha dado a la tarea de conservarlos y digitalizarlos.

Aún sin haber documentado en su totalidad el siglo XX, ya hemos iniciado, por fortuna para la danza, la elaboración de investigaciones interdisciplinarias que dan cuenta desde diferentes visiones del desarrollo de la danza en Colombia, y hemos avanzado en el tema de diagnósticos nacionales y/o regionales en torno a la práctica de la danza, pero carecemos de un estudio sobre indicadores actualizados del sector.

Considero que una estrategia valida es fomentar en el país la creación de centros de documentación, ligados al ejercicio de la investigación y la información de la danza por regiones, por ciudades, por géneros, por grupos, los cuales podrían adelantar trabajos en múltiples direcciones y de esta manera responder a las muchas necesidades que tenemos.

Estos centros podrían tener una agenda común de trabajo que incluyera la elaboración de inventarios de los archivos en situación de emergencia, para así poder salvaguardarlos y propender por la urgente digitalización de estos.

Desde hace más de tres décadas, la Unesco reconoce y recomienda la salvaguarda y conservación de los archivos sonoros y audiovisuales; pero a pesar de ello, la sociedad, en general, no le ha dado a esta labor la importancia que merece.

Es notoria la ausencia de políticas de información que orienten las decisiones gubernamentales en torno a la conservación y al uso de estos materiales en los ámbitos cotidianos educativos y académicos.

2 http://www.cenididanza.bellasartes.gob.mx. Quiénes somos.

Hoy en día la mayor proporción del aprendizaje se adquiere a través de imágenes y sonidos, Y desde la primera infancia los estudiantes se están familiarizando con los entornos virtuales de aprendizaje, lo cuales les permiten acceder de manera holística a los contenidos temáticos.

Las tecnologías digitales actuales posibilitan desarrollar documentos en diversos formatos textuales y multimedia, por lo que, los archivos visuales y sonoros son y serán proveedores de un insumo fundamental para la sociedad de la información y del conocimiento.

Es prioritario desarrollar estrategias, políticas y programas tendientes a crear cambios en los comportamientos, en lo referente al acceso y recuperación de los documentos de los archivos sonoros y visuales con el fin de crear mejores "entornos informativos".

Es necesario crear, para la danza, la "infoestructura" necesaria que incluya los archivos sonoros y visuales.

En esta "infoestructura" se incluyen los recursos informativos que, para el caso de los documentos y archivos sonoros y visuales, se refiere a los contenidos, los soportes, los recursos humanos, financieros y físicos para su producción, organización y distribución.

Incluimos también a los archivos orales, y quiero detenerme en ellos porque son muy importantes. Los archivos orales permiten al historiador conocer el peso de las relaciones interpersonales, la cultura y los reflejos propios de la época en las creaciones de los artistas. Estos archivos "provocados" que son las fuentes orales, se componen de entrevistas realizadas con protagonistas de un hecho, de una creación y de una época, ponen de relieve la psicología individual y colectiva, aportando además informaciones sobre la relación del arte nacional con lo que sucedía en el mundo.

Los testimonios orales en la historia de la danza en Colombia se han convertido en una fuente importante de consulta, al no existir archivos conservados en forma de documentos escritos que den cuenta del surgimiento y desarrollo de la danza escénica en el siglo pasado.

De tal manera que la construcción y difusión del acervo histórico de la danza en Colombia debe ser una línea prioritaria dentro de las líneas de acción de los centros de documentación en el país.

En este sentido rescato la importancia de la creación de centros de documentación por géneros de danza y me detengo en el trabajo del Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón A.C., el cual trabaja de manera significativa en construir la memoria histórica de este género de la danza en México (http://www.danzon.com.mx/).

> Derivado de esta labor [del grupo de danza Tres Generaciones del Danzón Veracruzano], y con la finalidad de investigar, difundir y fomentar el desarrollo de la tradición danzonera en México, así como de crear un organismo a través del cual se pudiera establecer una vinculación entre los grupos existentes en el territorio nacional y los que pudieran crearse, nace en 1998 el Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón A.C. (conocido por sus siglas como CNIDDAC), quien a partir de este año toma bajo su responsabilidad la realización de la Muestra Nacional de Danzón e instituye el Premio Nacional a la Preservación y Difusión del Danzón "Rosa Abdala Gómez"[3].

3 http://www.danzon.com.mx/00_2010_matriz/01_cniddac.htm.

Al examinar su acervo encontramos libros digitalizados, artículos, galería de fotos, información sobre talleres, directorio especializado, convocatorias, eventos y archivos sonoros (programas de radio, entrevistas, música).

Un examen de la actividad de este centro de investigación y difusión del danzón, nos lleva a plantear el siguiente punto en la agenda común de los centros de documentación en nuestro país.

Elaborar directorios actualizados de los grupos, escuelas, talleres, festivales y demás espacios en dónde se lleva a cabo la práctica de la danza, cercanos a su radio de acción con información validada y confiable de su historia, producción y proyectos de trabajo.

Los centros de documentación deben contribuir de manera sensible a la misión de conservar la memoria de la práctica de la danza, la labor de sensibilizar a todos estos espacios en torno a la importancia de registrar de manera permanente y continua su trayectoria.

Quiero detenerme en este punto de la "construcción de memoria" porque lo considero relevante a la hora de examinar la gestión de un centro de documentación.

Cuando en 1927 Maurice Halbwachs publicó *Los marcos sociales de la memoria*, inaugurando la sociología de la memoria, abrió una senda nueva, Y a partir de allí el campo de estudios sobre memoria creció sin cesar.

Visto a la manera de Halbwachs, cada grupo construye su pasado a partir de los recuerdos de sus miembros y a su vez posee los marcos que posibilitan recuperar sólo ciertos hechos.

Para él los recuerdos no son revividos sino reconstruidos. La principal hipótesis y novedad de la teoría de Halbwachs es la noción de lo que denominó *marcos sociales de la memoria*[4]. Esos marcos son sociales en tanto se construyen con los otros y son los que posibilitan la aparición de un recuerdo.

Los procesos de construcción de memoria colectiva son diferentes a los procesos de investigación histórica: la historia y la construcción de memoria pueden utilizar las mismas fuentes, pero indudablemente utilizan diferentes métodos. Si la historia pretende reconstruir el pasado y perseguir la verdad como fin último, debe cotejar las diferentes fuentes e indagar, principalmente, en lo que está escrito, y sobre todo dudar de la memoria y de los recuerdos.

La construcción de memoria trabaja además de las fuentes escritas, con lo que no está escrito, lo que a veces está olvidado y consulta otras fuentes como las fotografías, las canciones, las danzas, los juegos, las leyendas, etc.

Estoy de acuerdo con Halbwachs en que el pasado nunca vuelve puro, es modificado debido a la tensión que el presente genera sobre el acto de recordar. Los grupos construyen sus recuerdos y sus olvidos y en esa construcción se debaten intereses económicos, ideológicos y políticos, en suma, la construcción de memoria es una disputa por el poder. Y quién se haya enfrentado a la investigación de la historia de la danza en Colombia, puede dar fe de esto.

Hoy día es innegable la importancia de emprender procesos colectivos de construcción de memoria, conocer las formas en las que los grupos representan su pasado y el lugar que a éste le asignan en su presente.

Es allí donde aparece la memoria como instrumento de resistencia, nos resistimos principalmente a olvidar, ser olvidados es como no haber existido. El poder instaura su dispositivo desde el olvido y para eso escribe "historias

4 http://www.bdp.org.ar/facultad/publicaciones/trama/14/14-Pablo%20Colacrai-Releyendo%20a%20Maurice%20Halbwachs.pdf, 3.

oficiales", "reseñas oficiales" en las cuales los hombres y mujeres comunes y corrientes no existen, sólo existen los héroes, las fechas, los grandes acontecimientos, las estadísticas y las cifras, todo esto que no ayuda a construir memoria, que no se fija en nuestro recuerdo, que minimiza las historias cotidianas, las pasiones, y los pequeños logros.

Hoy día no podemos salvarnos del olvido, pero sí podemos, con la ayuda de las nuevas tecnologías, elegir cómo queremos ser recordados.

Y es aquí donde la labor de un centro de documentación es importante, se trata de trascender el día a día de los espacios en los que se hace danza y reservar un lugar a la memoria. Brindar apoyo a las instituciones que batallan en su quehacer cotidiano, para que destinen un recurso económico y humano al registro audiovisual y consideren relevante, imprescindible y permanente la tarea de construcción de memoria.

Pensar el centro de documentación como el lugar privilegiado para conservar nuestros registros documentales y depositarlos allí previamente digitalizados.

Un ejemplo de este trabajo de sensibilización de un artista frente a la documentación y memoria de su propio trabajo, es el Acervo Klauss Vianna en Brasil (http://www.klaussvianna.art.br/default.asp).

En este sitio web se encuentra toda la vida y obra del coreógrafo brasilero, contempla fotografías y documentos que testimonian no sólo su vida familiar, sino también su vida artística y su obra, es importante ver cómo este sitio cuenta con patrocinadores privados y con toda la documentación digitalizada y disponible para los investigadores.

Aquí es importante hacer un alto y hablar del tema de los Derechos de Autor, los materiales que se suben a la red deben contar siempre con sus derechos, los cuales deben ser legalmente cedidos por los dueños a los administradores de los sitios web y estos deben garantizar su protección, para así motivar a los dueños de otros archivos privados a realizar donaciones.

A los centros de documentación también les corresponde superar el rol de ser solamente depósitos de textos y documentos y pasar a la difusión de estos materiales a través de: exposiciones, tertulias, programas de radio y televisión en los canales regionales, ser creativos en crear nexos entre el pasado y el presente, que motiven al público a visitar el centro y conocer más a fondo la historia de la danza.

Aquí también resulta interesante examinar la experiencia del centro de documentación Mercat de les Flors Dansa i Moviment (Barcelona), http://mercatflors.cat/es/publicaciones-y-audiovisuales/centro-de-documentacion/, el cual ha diseñado estrategias para atender a todos los públicos, de todas sus estrategias de difusión, me ha llamado particularmente la atención, su programa de "Maleta Dan Dan Dansa", una maleta didáctica que acerca la experiencia de la danza a la Escuela, con la finalidad de formar públicos desde edades tempranas.

Otro programa innovador es The Dance Video Navigator (http://www.dancevideonavigator.eu/default.asp?lin=espis), una herramienta para descubrir y localizar videos de danza en toda Europa. Este proyecto tiene por objeto:

- Hacer que colecciones existentes sean más fáciles de encontrar.
- Ofrecer una función de búsqueda en bases de datos institucionales.
- Generar más interés público en estas colecciones especiales.
- Intensificar la cooperación entre los custodios de los archivos.

Está dirigido actualmente por las siguientes organizaciones:

- Istituto Addestramento Lavoratori dello Spettacolo (IALS) (Roma), http://www.ials.org.
- Instituto de las Artes Escénicas (VTI) (Bruselas), http://www.vti.be.
- Centro Nacional de la Danza (CND) (París), http://www.cnd.fr.
- Instituto del Teatro de Holanda (TIN) (Amsterdam), http://www.tin.nl.
- Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía (CDAEA) (Sevilla), http://www.juntadeandalucia.es/cultura/cdaea/.
- Theatre Institut (TI) (Praga), http://institute.theatre.cz/.
- Mime Centrum (Berlín), http://www.mimecentrum.de.

Para terminar, creo que el reto más importante que tenemos, es lograr conectar nuestros futuros o ya existentes centros de documentación en el país, a través de una plataforma virtual que nos permita consultarlos vía Internet. Labor que considero debe ser liderada por los centros de documentación adscritos a las universidades que cuentan con programas de formación en danza, en asocio con Colciencias y el Ministerio de Cultura.

¿Por qué montar una plataforma interactiva?

En primer lugar para acercar los estudiantes a las fuentes documentales y de esta manera motivarlos a generar procesos de investigación, pero también para propiciar otras opciones de utilización del Internet en casa, generando nuevas inquietudes y hábitos de exploración en la web.

La plataforma interactiva invita al docente a repensar sus métodos de enseñanza y al estudiante a crear nuevos hábitos de aprendizaje y de manejo del tiempo libre.

Con respecto a estas iniciativas de contenidos compartidos, quiero destacar la experiencia de la Red de Contenidos Digitales del Patrimonio Cultural en Argentina (http://www.acceder.gov.ar).

El Ministerio de Cultura del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires ha establecido, como una de sus principales metas, ampliar el acceso al patrimonio cultural que guardan sus bibliotecas, museos e institutos. La consecución de este objetivo es primordial porque posibilita la creación de nuevos públicos y promueve la inclusión social. En este marco, *Acceder* se muestra como un instrumento estratégico.

Acceder es una Red de Contenidos Digitales del Patrimonio Cultural que se constituye por la convergencia de diversas bases de datos de las instituciones de la ciudad de Buenos Aires y posibilita, en forma gratuita, acceso al patrimonio cultural, a la vez que garantiza su preservación para futuras generaciones. Esta plataforma informática funciona con un buscador en línea que permite localizar información sobre personalidades, libros, obras de arte, documentos, mobiliario, fotografías, películas y fonogramas, entre otras piezas.

La mayor complejidad del proyecto, sin embargo, no deriva tanto del gran número de registros sino de la dificultad que implica normalizar diferentes bases de datos. Las instituciones participantes han desarrollado bases de datos o archivos, en distintas épocas y según sus posibilidades. Esto significa una gran variedad de sistemas que deben ser

integrados en una única Aplicación de Gestión Documental. Es por este esfuerzo, más que por sus resultados aún parciales, que *Acceder* es una aplicación actual de las nuevas tecnologías de informática y comunicaciones aplicadas a la gestión cultural.

A manera de conclusión quiero dejar una reflexión final sobre el papel actual del investigador y la investigación en danza en nuestro país. Atrás quedan los tiempos del investigador solitario, aislado en su gabinete; tanto la investigación como su difusión, deben empezar a ser temas relevantes dentro de los programas de formación en danza, el compromiso de las instituciones y los docentes deben ir más allá de las aulas de clase, y su accionar debe impactar a la comunidad de la danza en el país y en el mundo entero.

Directorio de Centros de Documentación

España:

Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía (Sevilla). http://www.juntadeandalucia.es/cultura/cdaea/.

Centro de Documentación de Música y Danza. http://www.musicadanza.es.

Centro de Documentación Mercat de les Flors Danza y Artes de Movimiento. (Barcelona). http://mercatflors.cat/es/publicaciones-y-audiovisuales/centro-de-documentacion/.

México:

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón". http://www.cenididanza.bellasartes.gob.mx.

Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón A.C. http://www.danzon.com.mx/.

Centro de Documentación de la Danza Folclórica Mexicana. http://centrodocdanzaregmex.blogspot.com/.

Museo Mexicano de la Danza. http://www.museomexicanodeladanza.mx.

Brasil:

Acervo Klauss Vianna. http://www. klaussvianna. art. br/default. asp.

Centro de Documentação e Pesquisa em Dança do Rio de Janeiro (cdpdrj). http://www.funarte.gov.br/cedoc/.

Cuba:

Casa de la Memoria Escénica de Matanzas. http://www.atenas.cult.cu/?q=node/2786.

Venezuela:

Centro de Documentación de la Fundación Biggot. http://www.fundacionbigott.com/page.php?sec=3.

Argentina:

Red de Contenidos Digitales del Patrimonio Cultural en Argentina. http://www.acceder.gov.ar.

Simposio
Entre la tradición y la contemporaneidad

Coordinadora: Ana Carolina Ávila Pérez

Tradiciones y contemporaneidades. Cuerpos que transforman el tejido del tiempo y el espacio[1]

Ana Carolina Ávila Pérez[2]

Introducción

Las disertaciones sobre las relaciones entre la tradición y lo contemporáneo han estado mencionadas, sugeridas, escondidas o señaladas en el territorio de la danza, desde que empezamos a pensarnos, a través de la inevitable necesidad de consolidación de un campo de trabajo, de conocimiento, de producción cultural. Es una cuestión que apunta a dar luces sobre el problema de la identidad, la que hemos estado relatando a través de la danza, lo que somos en movimiento.

En el país, vasto territorio de contrastes, encuentros y resistencias; esta discusión se ha ido configurando como un punto de atención en los encuentros alrededor de la Danza, sea bajo la lupa del intercambio artístico, pedagógico, o de pensamiento como es el marco que nos ocupa en este congreso de investigación. Este texto entonces, se plantea como una introducción, una serie de reflexiones en torno a la discusión sobre la relación entre tradición y contemporaneidad. A la luz del II Congreso Nacional de Investigación en Danza, es inevitable atender a la cita con el asunto en cuestión; pues en este escenario se abre el espacio para abordar las posibilidades que aporta el ejercicio investigativo al desarrollo de las lógicas dialécticas que deben instalarse en el plano de lo teórico y lo práctico.

Los avances que se han hecho en cuanto al desarrollo de estas disertaciones y tensiones, están mayormente concentrados en las relatorías de encuentros, cuyo propósito es evitar el escape en la fragilidad de la memoria de los desarrollos de las conversaciones entre personajes de la Danza. Aún no es extensa la producción editorial que da cuenta de los desarrollos investigativos sobre esta relación planteada como objeto de análisis de este texto. Estamos en el umbral de la academia, empezando a generar discurso crítico, histórico, reflexivo sobre lo que somos, sobre esta danza que hacemos desde hace tiempo.

---

1 El presente ensayo constituye un resultado parcial de la investigación “Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo”, de la que la autora es co-investigadora. Esta investigación está adscrita al Departamento de Humanidades, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, y es financiada por esta misma institución. Hace parte del grupo de investigación “Reflexión y creación artística contemporáneas”, registrado y reconocido por Colciencias.

2 Egresada del programa Artes Escénicas con Énfasis en Danza Contemporánea de la Academia Superior de Artes de Bogotá. Estudiante de la Maestría en Estética e Historia del Arte, del Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Coordinadora Académica de Congreso Nacional de Investigación en Danza.

El antecedente escritural más explícito sobre el desarrollo de la cuestión, que llama la atención sobre esta relación dicotómica entre lo que reconocemos como tradición y contemporaneidad, fue escrito como resultado de procesos de reflexión conducidos por maestros, producto de un ejercicio de Formación a Formadores propiciado por el Ministerio de Cultura, en el año 2007; y es por ello que es tomado como punto de referencia para plantear los ejes del problema en este ejercicio. Encontramos 10 posiciones y lecturas sobre la relación que nos ocupa, en este volumen titulado[3] "Danza, tradición y contemporaneidad: reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural". Encontramos allí una colección de 10 ensayos, de 10 autores significativos para el desarrollo de la Danza en distintos escenarios del país (Obeida Benavides, Raúl Parra, Martha Ospina, Nubia Teresa Barón, Zoitsa Noriega, Eugenio Cueto, María Marta Ruiz, Emilsen Rincón, Rafael Palacios y Leyla Castillo), cuyo trabajo se puede rastrear hasta la fecha, en una serie de iniciativas pedagógicas relevantes y diversas, como ellos mismos.

Abordando el problema

Las disertaciones sobre lo que implica esta relación entre la tradición y la contemporaneidad han sido fértiles en el campo de la academia, particularmente de las artes en Latinoamérica en las últimas décadas, en las que hemos volcado los sentidos a reconocer las profundas raíces que se hunden en la tierra y la historia de esto que llamamos nuestra cultura. La búsqueda por la identidad a través de las artes nos obliga a vernos frente a espejos múltiples, y nos devuelven imágenes superpuestas: "Los discursos para evidenciar los efectos de la identidad – diferenciación se pueden basar en la construcción histórica de una conexión histórica con el pasado (tradición)"[4]. La autora Deyanira Pacheco, en un texto publicado en la Universidad de Yucatán, centra aún más la cuestión en cuanto plantea que precisamente esta búsqueda por la evidencia de los procesos de búsqueda y/o configuración de "identidad – diferenciación" encuentran un campo fundamental en los saberes populares, reconociendo que "El folclore es un terreno de debate, de reflexión, de pensamiento, de acción en las fronteras notorias que surgen de la tradición y la contemporaneidad"[5].

Centrándonos en nuestro contexto, vamos a la introducción del texto tomado como eje para el análisis propuesto en este escrito. La filósofa Adriana Urrea expone el asunto que reúne estos artículos: "*… (los textos) abordan la pregunta por la relación entre la danza tradicional y la contemporánea, cuestión que lleva a considerar la relación entre tradición y contemporaneidad. (…) la relación de las expresiones artísticas con la política – micro o macro política – relación que es inevitable*". Más adelante, la misma autora declara que esta reflexión es vital en el sentido en que plantea preguntas de primer orden sobre *"la relación entre el individuo y la comunidad, o el individuo y la sociedad"*, *"la relación que tienen las expresiones artísticas con su ´presente´ y su ´pasado´"* , y finalmente sobre *"la identidad, tema candente también en la época de la globalización"*.

El texto que presento a continuación, producto del proceso de construcción del II Congreso Nacional de Investigación de Danza, propone tomar como punto de partida estos ensayos, respetando y honrando el esfuerzo de estos maestros de danza por comprender nuestra extraña, compleja y afortunada situación de diversidad; para tratar de rastrear las tensiones, preguntas o posibles marcos lógicos planteados hace 5 años, en relación a nuestro paisaje

3 Danza, tradición y contemporaneidad: reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural. Dirección de Artes, Ministerio de Cultura. Primera edición: Febrero 2008.

4 Aguilar Pacheco, Deyanira. "El reconocimiento Identitario. Entre la tradición y la contemporaneidad". En Revista Anual del CINAV-ESAY. Escuela Superior de Artes de Yucatán. No. 1. 2012.

5 Idem.

dancístico, y cómo estos han derivado en preguntas de investigación que atraviesan nuestros desarrollos en el campo. Luego propondré una posible lectura sobre cómo estas nociones han cambiado y se han visto influenciadas, tomando como punto de inflexión mi experiencia personal como formadora en procesos en regiones del país.

Primeras consideraciones

Quiero empezar por resaltar aquí que en estos 5 años que han transcurrido desde la publicación del texto usado como punto de partida, han comprendido y marcado una evolución significativa en la estructura histórica de la Danza en el país. Precisamente la tensión tradición-contemporaneidad se presenta como una pregunta fundamental, que se evidencia en distintos desarrollos recientes del campo.

Por ejemplo, y en primer lugar, la aparición del Plan Nacional de Danza dentro del Ministerio de Cultura en el año 2010 es clara evidencia de esta evolución; el giro al interior del programa de Artes Escénicas, énfasis en Danza Contemporánea de la Facultad de Artes -ASAB-, de la Universidad Distrital, que para el 2014 cumple 20 años y su evolución al programa de Arte Danzario, oficializada en el año 2010, con todo lo que esto acarrea en términos de reinvención y reformulación de la noción de la educación "para" la danza, "en" danza y "a través de ella". La apertura de la Licenciatura en Danza de la Universidad de Antioquia al interior de la Facultad de Artes, en función desde el año 2008, como una potencia generadora de procesos de reflexión y formalización, que ha expuesto un número importante de iniciativas de muy alto nivel académico en el país, acogiendo una diáspora compleja de manifestaciones dancísticas en su nicho. Al respecto de estos procesos –Plan Nacional de Danza, Arte Danzario y Licenciatura en Danza– es obligatorio decir que la investigación en el campo se considera como un eje fundamental en el desarrollo del oficio en el país, para cada una de estas iniciativas e instituciones vinculadas. Es notorio como los tres procesos están directamente relacionados con el reconocimiento de la Danza de manera amplia, fuera de la histórica clasificación por géneros a la que hemos estado subyugados.

La relación entre saberes provenientes de la tradición y saberes gestados desde perspectivas contemporáneas se ve claramente en tensión en los procesos de Colombia Creativa, en marcha desde el año 2011, y la apuesta por la profesionalización de agentes de la danza que han trabajado por el campo desde hace mucho tiempo sin un reconocimiento académico a su labor; en manos de facultades de Danza: facultades de danza que han estado centradas en perspectivas contemporáneas de la danza, cuyos parámetros de marcos conceptuales e historia de la danza están centrados en tradiciones europeas y norteamericanas hasta hace relativamente poco tiempo. Este ejercicio en particular ha expuesto a la luz del ejercicio académico la riqueza y fertilidad de la danza en región, desprovista de formas de registrarse, escribirse, sistematizarse, cuestionarse. Esta relación academia-danza en la región, se presenta como conflictiva en tanto no se han tendido suficientes puentes de un lado y del otro para permitir el flujo de conocimiento y acción en las dos vías.

No se puede obviar la formulación de nuevos programas, como el de la Universidad del Atlántico abierto este año 2013, cuya aparición responde a la complejidad y evidente necesidad de la danza en el Caribe colombiano. Apuesta que se presenta como un epicentro de reflexión práctica sobre la imponente historia dancística de una ciudad como Barranquilla y su área de influencia, y sus rutas de evolución y exploración.

Luego de este recuento, hay que recordar para el lector reflexivo que nada de esto estaba en el estado que se encuentra ahora, y que gran parte de ello no existía. Y la existencia en el estado actual de los procesos citados, marca de manera definitiva el curso de lo que puede escribirse como la historia de la danza en nuestro país, y demuestran en sí mismos

la necesidad explícita de abordar la investigación en el campo de la danza desde perspectivas rigurosas, sostenidas, amplias y sobre todo incluyentes, que nos permitan comprender la tradición y la contemporaneidad desde la dialéctica.

Encuentro pertinente revisar y pensar si lo que ha sido planteado en el texto mencionado como punto de partida, escrito por docentes del primer proceso de Formación a Formadores del 2007, en relación a la relación entre tradición y contemporaneidad en la danza, sigue vigente o ha sido evidenciado por nuevas fuentes al paso de estos años, a manera de puente que se va tejiendo en el tiempo.

Como segunda intención, es preciso permitir que las conversaciones evolucionen, evitando la sensación de "siempre estar empezando de nuevo", tomando como punto de apoyo estas cuestiones planteadas hace 5 años, desde aquí, desde los mismos agentes de la danza, desde el propio territorio del movimiento. Luego, se propone una posible lectura de la evolución de estas preguntas hacia la enunciación de preguntas de investigación, a manera de conclusiones.

Las fracturas: tiempo y espacio

Para ubicar y comprender las tensiones en la relación "tradición-contemporaneidad", propongo analizar de manera transversal en el texto referencia, 2 tipos de fracturas que aparecen como constantes en la discusión: la dislocación temporal y la dislocación espacial, primero como una exposición de nociones en cuanto tiempos y espacios en general en la danza, para luego avanzar con el planteamiento de un lectura de la tensión ubicada esta vez en cuerpos-docentes-estudiantes; como posible lugar de encuentro y resolución de los asuntos planteados como antagónicos desde el texto citado como punto de partida.

1. El tiempo, los tiempos

La temporalidad es una de las facultades más evidentes y a la vez problemáticas de la danza. La danza, que desaparece del espacio en cuanto termina de ejecutarse, el tiempo único de la danza que no se repite dos veces. El tiempo, que no pasa dos veces, que va cubriendo al cuerpo, al hombre y a la mujer de capas de camino, de sonido, de pensamiento, de vida que avanza siempre hacia la muerte.

A veces pienso que la dicotomía entre "lo tradicional" y "la contemporaneidad" es básicamente un baile entre dos tiempos, que al no estar juntos nunca en el mismo espacio, apenas dejan huella el uno en el otro, a través de sus vestigios. La contemporaneidad afecta la tradición a través de los nuevos y cada vez mas ávidos ojos de sus habitantes, que miran incansablemente hacia atrás encontrando explicaciones, formulando nuevas preguntas, certezas en lo que ya fue, la contemporaneidad a través de los ojos de sus habitantes construye la tradición, la completa, la edita, la saca a la luz del tiempo presente y la transforma.

La tradición por su parte ejerce su peso de hermana vieja, sobre la contemporaneidad, con el inexorable argumento de lo que "ya fue, es", "lo que quedó escrito en el tiempo", "la verdad". La tradición es la norma sobre la que se instala la contemporaneidad.

… Como dos antagonistas inconformes, una se ufana de ser nueva, fresca, distinta, atrevida… otra se ufana de ser sabia, reflexiva, serena, madura.

Entre dos tiempos siempre hay una cantidad indeterminada de segundos, pálpitos, estruendos, silencios y sonidos. Entre las tradiciones y la contemporaneidad hay un mar de ojos y de libros que han separado estos dos "estados", con líneas invisibles, pero indelebles según parece…

Mientras en los modelos de pensamiento que nos cobijan hasta finales del siglo XIX, se habla de tradición como esta capacidad de correspondencia con los relatos civilizatorios que han permanecido en el tiempo; a partir de los revoluciones del pensamiento estético que ponen en cuestión esta primacía de los relatos greco – romanos. Desde principios del siglo XX, se abre la puerta para la contemplación de los tiempos, no uno sino muchos. En particular, y en nuestro caso, la aparición a nuestros ojos de la pregunta por la identidad y sus rastros en el viaje del tiempo, nos pone de frente a una cuestión inevitable: la diversidad de tradiciones, la amalgama de temporalidades fundidas en el mestizaje, la imposibilidad de salirse del tiempo para escribir y entender nuestros relatos, y sobre todo, la co existencia de múltiples tiempos en un mismo lugar y/o manifestación.

En la publicación tomada como punto de partida para esta reflexión, se encuentran varias citas de los distintos autores que dan cuenta de dislocación "temporal" entre lo tradicional y lo contemporáneo, en la diversidad de las voces y universos de sus autores:

Obeida Benavides, en su artículo titulado *Territorio fronterizos* indica claramente su percepción temporal: "*El pensamiento de inamovilidad de la danza tradicional para la escena la convierte en una obra cerrada que se devora a sí misma hasta que desaparece*" (p. 16). Se hace explícita una relación directa entre lo tradicional y lo inmóvil, que se pronuncia y enfatiza a lo largo del texto cuando evidencia como, a sus ojos, la danza tradicional empieza a carecer de sentido cuando es alejada de su contexto, en el tiempo, esas representaciones danzadas de acciones cotidianas dejan de tener sentido cuando la acción cotidiana misma desaparece, cuando ese tiempo desaparece.

En el mismo sentido de la "inmovilidad de la danza tradicional", Nubia Barón en su artículo titulado *La danza: un medio para…*, pone sobre la mesa este diagnóstico sobre la observación de la dinámica de la danza en región: *"se plantea el concepto generalizado de que lo folclórico debe permanecer inmóvil para preservar su valor tradicional, desconociendo que si bien lo folclórico tradicional habla de un pasado, es ejecutado por personas que viven en el presente…"* (p. 49), se plantea una fractura entre el tiempo de lo folclórico y quienes bailan en el presente, gente "hecha" de otro tiempo, que corresponde tal vez entonces a otra danza, o que posiblemente aborda esta danza que viaja en el tiempo desde la tradición con vivencias presentes, contemporáneas.

Raúl Parra, por su parte, en su artículo titulado *Algunas reflexiones sobre la danza tradicional*, indica una relación similar en tanto enuncia *"La danza tradicional que conocemos, hoy en día… es una danza que de una u otra forma ha sido hecha para ser representada en la escena"* (p. 23). Parra expone claramente la idea de que la danza tradicional que vemos, no es la que "era", la que fue antes, mas es una representación de algo que ya no esta. Y la que fue antes no era una representación pensada dentro del lenguaje de lo escénico, lo que nos ha llegado pues, es una forma de supervivencia asumida en la escena para de alguna manera conservar algo que ya no está en su estado original.

Otra evidencia de este marcador temporal, la podemos encontrar en el texto de Marta Ospina quien expone, en el texto *Formación de formadores de, en, con y para la danza*, un punto de partida para el proceso emprendido por los docentes involucrados en ese proceso, ubica la práctica social de la danza así: "*Desde éste último [el lugar de la práctica social] se observa que durante muchos años la competencia y la rivalidad por la posesión de la verdad han acompañado el ejercicio de la danza en las regiones; quienes la viven y se oponen a aquellos que la sistematizan y la construyen, y viceversa*" (p. 39). Existe aquí una diferencia entre quienes se oponen, por largos períodos de tiempo, a la construcción y relato de

la danza, y aquellos quienes van en busca de otras construcciones de sentido desde la danza misma. Resistencia desde el tiempo, que busca conservar una "verdad" depositada en quien vive la danza… sin pensar tal vez en el tiempo mortal de los depositarios de estos saberes, o del tiempo mismo que corresponde a esta verdad en relación con su contexto.

Podemos ver a través de estos 4 momentos de la publicación, en voces de autores muy distintos entre sí, que si bien están preguntándose desde donde habla esta danza tradicional a este tiempo contemporáneo, plantean una relación inevitable entre "la tradición" y una lectura de "tiempo inmóvil", que se resiste al cambio como una forma de no perder contenido y alterar el propósito de esta danza hecha de fibras de pasado. Una danza tradicional como un contenedor de cosas que ya no están, pero que hay que preservar a través de la no alteración de su forma; lo que plantea un evidente *choque* con "lo contemporáneo", pues esto son los cuerpos de quienes bailan ahora, los ojos de quienes ven la danza y las voces de estos autores que buscan trazar puentes entre los saberes acuñados en el tiempo y los nuevos oídos que los quieren escuchar.

De una manera elocuente, Rafael Palacios resume esta relación, con la autoridad que le otorga la experiencia y vivencia encarnada, como bailarín afrocolombiano, cuando dice "*(refiriéndose a la identidad del pueblo afrocolombiano) La riqueza de sus diversas culturas se encuentra en su posibilidad de expresarse desde sus raíces, participando de un mundo global que avanza sin fosilizarse, y que por el contrario, se retroalimenta, se recrea y se integra compartiendo su esencia*" (p. 101). De su texto *Pasos en la tierra.*

La contemporaneidad entonces, en contraposición velada, se propone como el tiempo "móvil", el del adelante, hacia el que nos dirigimos todos inexorablemente, y del que participamos todos con lo que somos desde nuestra tradición…

Con este breve recuento, quiero establecer como primer foco de atención esta percepción enunciada por estos primeros observadores reflexivos de estos procesos en región. Se destacan como constantes la asociación de la tradición con la inmovilidad, con la conservación de saberes y manifestaciones de movimiento que no deben ser transformadas, que hablan de otros tiempos "que ya no son"; se percibe incluso que la noción de "verdad" de la danza, en la región esta asociada a las tradiciones de movimiento que subsisten. Se percibe la contemporaneidad como algo aún difuso, indefinible, móvil, en constante cambio. No se perciben aún posibilidades de relación entre una y la otra.

Lo que incluso nos podría conducir a reflexiones aún mas ariesgadas, si proponemos pensar esta "tradición" como un círculo de apropiaciones en el tiempo de cada bailarín, coreógrafo, maestro, investigador. Podría casi verse este legado como un espiral de versiones superpuestas sobre hechos culturales, prácticas corporales, manifestaciones dancísticas; la tradición podría leerse como una construcción hecha de versiones de maestros: ¿podemos ver la danza de tradición como una construcción fantástica, como una sucesión de contenedores que guardan cosas de otro tiempo?

2. El espacio, las fronteras

El espacio en cambio, como noción y marco de referencia de la realidad física, de nuestro conocimiento dimensional, nos obliga a desarrollar sentido de pertenencia a lo que nos ordena en el mundo: digo nos ordena a través de la vertical, la horizontal, la gravedad, la lejanía, la cercanía. El espacio, contenedor de todo lo posible, se revela como campo de batalla para la tensión del tiempo, los tiempos: los tradicionales y los contemporáneos!

El espacio, que se despliega sin pausa de una punta del mundo a la otra, de una frontera de este extenso país al mar contrario, y de arriba hacia abajo vertiginosamente. Este mismo espacio que se afilia y se entrega a los tiempos y se casa con ellos: como negar que mientras las ciudades más pobladas de este territorio emergen como modelos

de progreso y desarrollo, en el mismo país y bajo el mismo apellido "Colombia", hay casas, valles, ríos pueblos que permanecen atados inevitablemente a siglos pasados, sin cambiar fechas en el calendario. Dualidades y paridades que no son necesariamente negativas, solo son, tan reales como simultáneas.

El espacio que nos contiene a todos, el que habitamos, es también construcción simbólica en la que negociamos juntos, es el territorio que generosamente nos ofrece soporte a los pies y cielo a las cabezas.

Y así como en la publicación en cuestión *Danza, tradición y contemporaneidad,* se pone sobre la mesa la tensión percibida sobre los tiempos y sus desencuentros, también se hace patente la lectura espacial de esta relación entre tradiciones y contemporaneidades, con matices que pinta cada autor:

Obeida Benavides, de nuevo, explica como la "*Danza con mayúsculas… sucede en días enteros pasados en el salón de trabajo, preparando el cuerpo, entendiendo el movimiento, estudiando estructuras y fundamentos de composición…*" ; mientras "*la otra danza, la popular, la tradicional, es portada por el pueblo que trabaja en otras cosas. Agricultores de oficio, pescadores, vaqueros, vendedores de plazas de mercado, que al final de sus faenas se reunían a tocar bailar, tocar y cantar su tradición oral*" (p. 13). Benavides habla de los espacios naturales de las danzas, de la Danza con mayúscula que enuncia, y la danza tradicional, popular. Define claramente el espacio al que asocia cada una de ellas, y las impregna del espacio mismo, en cuanto no es solamente una delimitación de un salón de clase a una plaza de mercado lo que las distancia, es el uso y significado en sí de cada espacio el que le presta su característica diferencial a la danza misma. Luego, más adelante en su texto, la autora se hace unas preguntas interesantes frente a lo que sucede con esta danza tradicional cuando quienes la bailan ya no hacen parte tampoco de este espacio físico de la labor (de mercado, de pesca, de agricultor) que le presta su movimiento a la danza para contar relatos. Y allí de nuevo, cuando Obeida desplaza el espacio que contiene la danza o el cuerpo del bailarín, enuncia un giro que afecta profundamente el movimiento y significado de lo que se ve al bailar.

Volviendo al texto de Raúl Parra, encontramos también citas claras donde ubica espacialmente la danza y su entorno en una estrecha relación de afectación. Al referirse a las expresiones dancísticas tradicionales y sus representaciones dice "*... muchas de ellas desaparecidas ya en los contextos en los cuales se originaron, continúan sobreviviendo gracias al repertorio de grupos y compañías de danza*" (p. 22), lo que nos deja ver como Raúl Parra sugiere que la danza tendería a desaparecer, al desaparecer el entorno que la contiene o gesta, si no se desplaza el espacio de la danza al espacio de la compañía o grupo, que a su vez hace las veces de contenedor de este contexto desaparecido para conservarla. Mas adelante en el desarrollo del texto, expone como la alteración incluso del espacio mismo de representación de la danza marca un salto de un lugar a otro en su función y concepción: *"La danza que nos relatan los investigadores (los primeros en ir a las regiones a estudiarlas) ha sido el producto de evoluciones, conceptos, nociones, situaciones particulares como la espontaneidad, lo ceremonial, lo celebracional o cualquier otro motivo"* (p. 25). Ubica el autor la danza de esta fuente de la que bebió el investigador en el espacio comunitario de la fiesta, ceremonia y celebración del pueblo. Luego avanza: *"Su representación escénica exige una reinterpretación espaciotemporal e igualmente, si se le considera como una producción artística, esta debe responder a los cánones de la creación"* (p. 25). El autor entonces se apoya más adelante en su texto, en las nociones que se hacen universales desde la tradición de la historia de las artes escénicas de occidente, que privilegia la frontalidad, la posición del cuerpo del bailarín abierta hacia el público, y una lectura casi bidimensional de la danza, en cuanto se ubica el único punto de vista del espectador como el foco de la atención del desarrollo dancístico.

En un planteamiento más específico, el mismo autor plantea 3 formas de representación de la danza tradicional y les adjudica "entornos" correspondientes, que obviamente afectan e impregnan la manifestación con su significación y

uso espacial. En primer lugar, enuncia la "Danza tradicional según los investigadores" y la relaciona directamente con la cotidianidad de los entornos populares, verbenas, carnavales, festividades, con el lugar del pueblo: un pueblo. En segundo lugar, enuncia la "Danza tradicional escénica", donde como señala la clasificación, se asocia con un escenario como casa y entorno de esta manifestación, lo que automáticamente la sumerge en la dinámica de la representación, la presencia de un espectador y una construcción elaborada de "puesta para mostrar". Esta elaboración de lugar correspondería fácilmente a un entorno urbano. En tercer lugar, enuncia la "Danza de proyección", donde plantea que las reglas de la exposición del cuerpo como ingrediente fundamental, el uso de parafernaria, acrobacia y atavíos mas espectaculares que los que pone la tradición al servicio de la danza. Les otorga como espacio natural, en su descripción, la escena nocturna, el bar, y el "night club", asociando su desarrollo con la estética de la escena parisina de los años veinte y el "vaudevile". Aquí vemos como se despliega en el telón de fondo una noción cosmopolita de ciudad. En esta clasificación y asociación, se puede ver con claridad la relación indisoluble que habría para este autor entre la danza, lo que se ve y gesta en ella, y los espacios a los que "pertenece" o donde naturalmente se desarrolla, y como hablan tanto espacio como danza, el uno del otro.

Martha Ospina, por su parte plantea una relación muy similar a las anteriores, en cuanto habla de lo que encuentra en el proceso de formación en región que conduce y genera estos escritos, y relata cómo los formadores en el lugar de estudiantes, *"se cuestionan acerca de la condición técnica frente a la puesta en escena de la tradición, arriesgan en la creación escénica y sobreviven poniendo al alcance de otros su conocimiento incorporado"* (p. 39). Se puede ver claramente como sus estudiantes le muestran, y ella lee, cómo la tradición es una puesta en escena, y ha sido deslocalizada de su lugar originario, de la misma manera como se vuelve a deslocalizar al salir de quien sobrevive a la creación escénica y pasa su conocimiento… al salir entonces del cuerpo del maestro, deja de ser tradición.

Ahondando en esta lectura del "lugar de la tradición y la contemporaneidad", nos vamos acercando a otra noción planteada en el mismo libro por la maestra Marta Ruiz. Su ensayo se titula *Las múltiples rutas de la danza.* Citando a Laurence Louppe (1997), enuncia "*La evolución de la danza moderna no ha sido la de instaurar un nuevo arte coreográfico, sino un cuerpo como lugar de experiencia y lugar de saber. Esta revolución ha permitido afirmar que el cuerpo puede desarrollar su propia enunciación en relación a sí mismo y en relación al mundo*" (p. 79) . En directa contraposición con la cita anterior de la maestra Martha Ospina, aquí Martha Ruíz expone como el cuerpo se vuelve el lugar central del desarrollo de la danza en la modernidad. Aleja entonces la idea de que la danza reside por fuera del cuerpo, lo que nos plantearía preguntas sobre si la tradición subsiste o no fuera de los cuerpos de quienes la bailan; por un lado, y por otro nos plantearía otra reflexión sobre si la supervivencia de la tradición estaría inevitablemente ligada a su existencia dentro de cuerpo contemporáneos.

En este punto, empieza a aparecer la necesidad de centrar la atención en el cuerpo del que baila como lugar central de la confrontación entre lo tradicional y lo contemporáneo, en cuanto se empieza a percibir que la tensión y la posible respuesta a la misma están dentro del campo mismo de la danza, es decir, en quienes la hacen y en cómo se hace.

3. El cuerpo que baila. El cuerpo que transforma el tejido del tiempo y el espacio

Se me antoja entonces pensar en el único lugar y tiempo que no se puede disolver en la dicotomía de la tradición y lo contemporáneo: un cuerpo. El cuerpo. El cuerpo del bailarín. El cuerpo es la tradición de sus células, de la historia que porta, del universo interior del sujeto construido a base de memorias y experiencia vital; el cuerpo constituye el

trazo de la tradición que somos como persona. Y está imbuido, educado y entendido en una cultura-marco que lo configura, nunca en abstracto, siempre en contexto.

Y el mismo cuerpo, tradición de la persona, solo existe a través de la contemporaneidad del pálpito, la respiración, el metabolismo imparable, la regeneración de nuestra propia materia. No soy el mismo cuerpo que era hace 5 años pues cada una de mis células de hace 5 años ya no está. Pero soy yo, 5 años después, aquí leyendo este texto, con células nuevas, que portan la tradición de mi persona ahora.

Entonces el cuerpo es un hábitat hecho de tiempo. Es un cuerpo que cambia, crece, se mueve y muta. En un espacio orgánico de ser, que es solamente en la medida en la que se transforma en el tiempo… pues cuando deja de serlo, muere. Mueren tiempo y espacio. Se me antoja entonces pensarme como danza, y tal vez que si la danza no cambia, crece, se mueve y muta, tal vez tiende a morir, porque mueren su tiempo y espacio sin el bailarín se detiene.

Entendiendo, observando y percibiendo esta posibilidad de atención a la tensión entre la tradición y lo contemporáneo, los autores y el texto que hemos tomado como referencia, desplazan en el análisis la posibilidad de construcción de una relación orgánica entre estos dos estados, tiempos o espacios; hacia lo que sucede en relación al bailarín como sujeto, al docente y su práctica pedagógica como agentes centrales de la construcción o deconstrucción de esta tensión.



Corinto, Cauca. Foto: Ana Carolina Ávila.

Se propone empezar a ver la relación de estas nociones de tradición y contemporaneidad, ya no entre sí, sino en relación con el cuerpo. Enuncia Raúl Parra como conclusión cerca al final de su texto que *"La danza, nuestra danza, podría pensar su cuerpo, y decidir si quiere mas imposiciones de ideas y formas…"* (p. 33), refiriéndose a un ejemplo que

cita en la página anterior sobre como los *"cuerpos negros y mestizos de los bailarines (en Colombia) se someten a una nueva colonización estética, a un cambio radical de peso, a una noción de cuerpo, acercándose a un ideal de Balanchine"* (p. 32). Raúl Parra expone aquí abiertamente la profunda contradicción entre los cuerpos con sus cargas étnicas, con sus memorias del territorio corporal del que son herederos como danzantes de un país diverso, y las formas impuestas por los entrenamientos y formaciones fundamentados en modelos europeizantes, como vehículo para acercarnos a una modernidad. Expone de la misma manera la necesidad de que nuestra danza, desde la tradicional hasta la que no lo es, emprenda la búsqueda de su propio cuerpo como una tarea a emprender.

La tensión entre tradición y contemporaneidad expone varias dicotomías históricas que han sido instaladas en nuestras sociedades a través de usos y definiciones que han propendido por la clarificación de las diferencias entre lo que se ha considerado "opuesto" naturalmente: campo-ciudad, desarrollo-conservación, juventud-vejez, novedad-antigüedad, diversificación-repetición. En tanto la tensión entre tradición y contemporaneidad se siga ubicando y presentando por fuera de los cuerpos de quienes bailan, se van reduciendo las posibilidades de conciliación entre las esferas que defienden y enuncian saberes desde las dos orillas.

Conclusiones

Podríamos concluir que las relaciones entre lo que decidimos es "tradicional" y lo que conocemos como "contemporáneo" están profundamente mediadas por necesidades de diferenciación entre unos y otros, entre nosotros mismos, y que estas enunciaciones son parte fundamental de una búsqueda por la identidad de un movimiento de danza que trasciende tiempos, espacios y cuerpos.

Entre pueblos, ciudades, entre jóvenes y viejos, entre profesores y estudiantes. Las dinámicas de diferenciación han tendido a plantear exclusiones de hecho que han sido asumidas tácitamente por quienes navegamos por la danza. Habría que pensarse pues si es necesaria la insistencia entre esta dinámica de diferenciación que ha fragmentado el paisaje de la danza, y entrar en otra dinámica de aproximación y/o retro alimentación entre los factores diferenciales de las manifestaciones dancísticas.

Aún cuando los últimos 5 años han aproximado unos universos con otros, en escenarios donde se socializa, se cuestiona, se construye desde distintas voces, sigue estando puesta sobre la mesa en un lugar privilegiado de la reflexión en danza, esta conversación, lo que quiere decir que es una necesidad y tal vez, una de los temas importantes de nuestra danza , y porque no decirlo, de nuestro proceso como país.

En la danza, mi territorio y campo de pensamiento, esta particular tensión entre las tradiciones y lo contemporáneo se ha dado una y otra vez en distintos escenarios, territorios; y ha marcado fundamentalmente el paso al que se ha desarrollado la estructura académica y política en la que nos movemos ahora, 5 años después. Sea por exclusión de unos agentes frente a los otros, sea por contraposición, sea porque se han definido objetos de atención específicos a uno u otro lado, en el caso de los procesos de formación de nivel superior en danza. Los escenarios, lugares y territorios de la danza tradicional siguen estando ligados a comunidades, ya no rurales, cada vez mas influenciadas por la cultura y sus movimientos en este momento histórico. Lo "contemporáneo" sigue estando instalado en los lugares y territorios de las vanguardias: en donde está la ciudad con sus academias y gente, donde están los nuevos medios de comunicación y las tendencias hacia la virtualización, y de esta forma se instala y confluye con entes académicos, políticos y artísticos. La migración de influencias de unos territorios a otros, ha complejizado esta relación. Y de la misma manera como

la relación se complejiza, nuestras respuestas como agentes de la danza, deben ser cada vez más agudas y certeras, sin juicios ni valoraciones, más desde la propuesta de nuevas formas de abordaje de la tensión "tradición-contemporáneo".

Por otro lado, se pone de manifiesto como la entrada y fortalecimiento en la escena del país de los fenómenos mencionados como diferenciales de estos últimos 5 años (Plan Nacional de Danza, programas de formación en danza de nivel superior, procesos de profesionalización) ha permitido la posibilidad de cuestionar la necesidad misma de la discusión entre lo tradicional y lo contemporáneo, enunciando nuevos problemas y tensiones subyacentes que requieren otra atención. Propondría aquí 2 para empezar: Primero pensar cuáles han sido los dispositivos de establecimiento de "lo tradicional" en la cultura, su paso de una generación a otra y los factores de transformación y supervivencia de eso que llamamos tradiciones. Segundo: La urgencia por la modernidad y lo que nos dice sobre nosotros mismos, en cuanto nos encontramos respondiendo a las demandas de nuestro tiempo como artistas, como danzantes, investigadores, docentes y creadores; con herramientas de pensamiento que no responden necesariamente a nuestras necesidades, muchas veces obsoletas en relación a lo que necesitamos producir como discurso.

La propuesta es simplemente avanzar, ir tejiendo hacia adelante, con los pies hundidos en la tierra, los ojos mirando al frente, la cabeza dispuesta a navegar entre tiempos y espacios. Ya no basta con definir a que tiempo corresponde lo que hacemos, o que espacios le competen, o quienes deberían ocuparse de una cosa u otra. Necesitamos vernos distintos, con texturas, discursos, relatos, que requieren por su riqueza y diversidad que quienes nos ocupamos de labrar el campo de la danza tengamos los oídos dispuestos, los espíritus abiertos y las plumas atentas para responder certeramente a lo que requiere de nosotros esta danza hecha de retazos de tiempos, espacios, instalada en nuestros cuerpos, aquí y ahora: Cuerpos que transforman el tejido del tiempo y el espacio.

Bibliografia

Aavv. 2008. *Danza, tradición y contemporaneidad: reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural*. Dirección de Artes, Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia.

Aguilar Pacheco, Deyanira. 2010. "El reconocimiento Identitario. Entre la tradición y la contemporaneidad". *Revista Anual del CINAV-ESAY*. Escuela Superior de Artes de Yucatán. Yucatán, México

Benavides, Obeida. Con los mismos viejos ojos nuevos "*Danza: prácticas entre la tradición y la contemporaneidad*". http://investigaciondanza-tyc.blogspot.com/. Consultado: 20 agosto de 2013.

Fernández Vanegas, Eliana Marcela. 2010. "La danza líquida en la contemporaneidad". *Revista Katharsis,* Institución Universitaria de Envigado, No. 10. Envigado, Colombia. http://revistas.iue.edu.co/index.php/katharsis/article/view/185. Consultado: 20 agosto 2013.

Ministerio de Cultura. Plan Nacional de Danza. 2010. Bogotá, Colombia.

Encucuruchándose. Del ritmo como arquitectura de la existencia[1]

Vivian Andrea Ladino Rodríguez[2]

¡Reino de Marimba!

> En 1553, frente a la costa de Esmeraldas en el Ecuador, el mar embravecido puso en dificultades a una embarcación española comandada por el capitán Alonso de Illescas y la confusión fue aprovechada por un grupo de diecisiete esclavos –once hombres y seis mujeres– para fugarse "monte adentro", como dice la crónica, llevándose parte del armamento y diversos pertrechos. Entraron en confrontación primero y en alianza después con los aborígenes Niguas, y lograron con el tiempo tal ascendencia que un negro que adoptó el nombre de su amo, Antonio Illescas, contrajo matrimonio con la hija del cacique Nigua y terminó convertido en "señor principal" de aquella comunidad. Este líder negro, nativo de Cabo Verde, había sido llevado a Sevilla desde los 8 años de edad y fue "mozo de servicio" del capitán Illescas. Más adelante, en el mismo siglo XVI, otro naufragio permitió la huida del esclavo Andrés Mangache junto con una india de Nicaragua, quienes entraron en relación con la comunidad Cayapa, repitiéndose, con otros pormenores, la misma historia que encumbró al negro Illescas como jefe. Con el tiempo Illescas, cuyas ejecutorias lo revelarán como un hombre inteligente y especialmente dotado para la política, casó a una de sus hijas con un hijo de Mangache, y creó las firmes bases que darían origen a una sociedad de negros libres y sus descendientes, conocida como el "Reino Zambo" de Esmeraldas. En esta época la provincia de Esmeraldas incluía las regiones de Tumaco y Barbacoas (Patiño s.f.).

Desposeídos de sus instrumentos musicales y sus bienes terrenales, pero abrigados en la memoria de sus ancestros, las imágenes de sus deidades, recuerdos de los cuentos de sus abuelos, ritmos de canciones y poesías o sabidurías

---

1 El presente escrito es producto de la investigación que realicé en el segundo semestre de 2010 para optar al título de Socióloga, de la Universidad Nacional de Colombia. El trabajo de campo realizado durante tres meses (ago.-oct. 2010) en el municipio de Tumaco fue posible gracias a la financiación de la Vicedecanatura de Investigación y Extensión, de la Facultad de Ciencias Humanas de la misma Universidad, así como a la colaboración de la familia tumaqueña Cuero Castillo.

2 Cuerpo danzante y socióloga de la Universidad Nacional de Colombia, dedicada a la investigación sobre el cuerpo, la escritura y la música. Miembro del grupo de danza afro-contemporánea Cununafro.

tecnológicas, tal como lo define Nina S. de Friedemann (1993) refiriéndose a las huellas de africanía, aquellos hombres esclavizados, en travesía, lograron crear un Nuevo Reino en el que la marimba, el bombo, el cununo y el guasá guiarían sus nuevos pasos.

Ese recorrer mar adentro, entre las selvas, entre las pieles, entre los instrumentos, del que nos habla Patiño, pone de manifiesto lo contingente de lo por/venir a la vez que la posibilidad siempre dada de crear mundos en los que se reviertan, se renueven, y se re/engendren las herencias. Sin embargo, este andar del hombre "negro", del entonces extranjero africano que hoy es habitante de los manglares del Pacífico Sur de Colombia, nunca ha sido un andar solitario. Ese hombre descubridor de tierras, "abridor" de caminos –tal como lo definiría Manuel Zapata Olivella–, recoge *huellas* y recorre pasos desde un mundo "no dicho" en el que siempre ha tenido residencia: el mundo del ritmo[3].

Leópold Sédar Senghor, en su escrito sobre *La esencia del mundo negro africano*, nos habla de éste como un mundo unitario en el que la religión, el arte y la sociedad representan un todo de movimiento rítmico en un tiempo y espacio extendido en la naturaleza y más allá de la muerte. Del negro como un hombre que tiene la "capacidad de dejarse trasplantar al mundo de la mística y la magia". Del ritmo como "la arquitectura de la existencia, el movimiento interior oculto que conduce a la forma exterior, el sistema de ondas y vibraciones con las que se manifiesta el ser, la expresión pura de las energías vitales. El ritmo es el impulso de la vibración y la fuerza que nos afecta, a través de nuestros sentidos, en las mismas raíces de nuestro ser" (Sédar Senghor 1962, 192).

A partir de y en el ritmo, "arquitectura de la existencia", él, ella, sujeto ya no esencial sino producto del exilio y del descubrimiento, sigue moviéndose en el mundo. Su cuerpo no es ajeno a aquella fuerza rítmica, esencia de lo común que lo moviliza, sino que más bien, *es* en el mundo en tanto *cuerpo rítmico: cuerpo danzante.*

Precisamente por *ser* en este mundo no binario/cristiano/cientificista, durante mucho tiempo el negro fue considerado *ser* del infierno. Tal como lo describe Adriana Maya, las reuniones que clandestinamente realizaba, sus prácticas rituales y sus creencias fueron nombradas brujería. La marimba fue "decomisada" por sacerdotes aturdidos con el repicar de su ritmo[4]. No obstante, fue mucho más útil pasar de verlos como "peligrosos subversivos" a tratarlos como "ignorantes supersticiosos" (Maya 2005, 522).

Ese cuerpo de existencia en la danza, en el canto, en el tambor, en el rito del cultivo, de la pesca, de la caza, que cree en el árbol y en el muerto como sus ancestros fue también convertido en un blanco "*evangelizable*". En efecto, el proceso de evangelización se significa en aquello que Foucault (2005) define como *disciplina*: encauzamiento de la conducta por medio de la construcción hegemónica de *la retórica* del cuerpo, enunciación de sus formas correctas de *funcionamiento/movimiento.*

Negros, blancos, mulatos, indígenas, albinos, amarillos, mestizos, zambos… tal como en los procesos de *colonización*, *esclavitud* y *cuidados de la primera infancia*, hemos sido presas(os) del discurso de la *docilidad*, la *utilidad*, la *castidad*, la *obediencia*, la *lógica del olvido del cuerpo* y la *preeminencia de la institución.*

3 Existe un video sobre el ritmo malinke dirigido por Thomas Roebers y Floris Leeuwenberg, en el que se ilustra de manera clara esta idea del "ritmo como arquitectura de existencia": Foli. By the Rhythm Project and a Moving Company, http://www.youtube.com/watch?v=lVPLIuBy9CY&feature=player_embedded, consultado: 5 oct. 2010.

4 En relación con la historia del reconocido padre Mera en Tumaco, la persecución de la Iglesia católica a la marimba y la leyenda de Francisco Saya, se puede consultar el apartado "El diablo y el cura de Tumaco en el departamento de Nariño, Colombia", escrito por Michel Agier, 2002, 304-310.

A ese "dispositivo *infantilizador*", entonces, ahora contraponemos unas prácticas de "*autocreación*" (cf. Sáenz Obregón 2009) a través de las cuales afirmamos nunca es posible la apropiación total del cuerpo del hombre, ni el despojo total de su poder de engendramiento, de renovación, de creación.

Huimos de las grandes así como también de las pequeñas torturas al cuerpo. Nos alejamos de ese cuerpo *escurridizo* y *desmembrado* (paisaje foucaultiano), para adentrarnos en unas prácticas de empoderamiento del *detalle*, del gesto, del movimiento: nuevo descubrimiento del *cuerpo danzante* que no es sólo lenguaje sino *lugar* que hace posible el encuentro, puente de reconocimiento de otros cuerpos, patrimonio del sujeto humano en tanto capacidad de franquear/impactar los propios límites de la auto identificación. Ese cuerpo que rescatamos es un nuevo cuerpo desmecanizado, deconstruido, y justamente por ello, renovado a partir de aquellas lógicas de vida a las que se ha llamado saberes subalternos, *herencias* que han sido silenciadas y marginadas históricamente en el sistema-mundo. Apelamos entonces a la posibilidad de una nueva "arquitectura de la existencia".

Estas líneas, que caminan unas tras otras trazando una circunferencia de sentido no único, se han movido en busca del ritmo en el cuerpo *danzante* de los tumaqueños. Son resultado del intento de reconocimiento de aquellos caminos que ellos han recorrido, tiene sustento en sus relatos y en sus voces, así como en la experiencia compartida del movimiento. Este escrito se arroja en el intento de comprensión de la *herencia* del ritmo y de los trayectos en los que ésta se ha conservado, adaptado, ampliado, nombrado, y también, reinventado. Da cuenta de las imágenes por las que ha transitado la tradición en Tumaco, así como de las diversas formas en las que, históricamente, ésta se ha manifestado en relación con los procesos de creación y de transformación de los saberes populares. Describe las experiencias y aborda los discursos surgidos a partir de la continua transformación del espacio/tiempo de la danza, pero también da espacio para que aquello que no ha sido mostrado, aquellos momentos de vivencia de la contingencia del cuerpo danzante se expresen como posibilidad.

El despertar de la mentalidad folclórica

En 1954 Delia Zapata Olivella crea el primer grupo de danza en Colombia reconocido a nivel nacional, y luego a nivel internacional. Se trata de un grupo de campesinos que han salido de las costas del país para representar ante el mundo aquella herencia triétnica de Colombia que había sido marginada, acallada y olvidada.

Según Edelmira Massa Zapata, Delia encarnó el "despertar de la mentalidad folclórica" colombiana. Nos cuenta que Delia Zapata, quien habría sido la primera mujer en estudiar en Cartagena, se aventuró en un viaje en el que, "con la ayuda de dos burros que cargaban una planta eléctrica y un pesado aparato de grabación magnetofónica", y "a través de sus conocimientos de dibujo", trataría de captar la realidad de unos cuerpos danzantes, "esos cuerpos tradicionales populares que ni los bogotanos, ni el país conocía".

Este primer grupo de danza sería el resultado de una necesidad etnográfica:

> Su sentido coreográfico para captar la totalidad de los componentes del baile y su entorno –piso, luz, viento, vestido y desde luego instrumentos musicales– pronto le hizo caer en cuenta de que sus exploraciones de campo no debían conformarse con unos documentos muertos –grabaciones magnetofónicas, dibujos, notas, etc.–. ¡Ante todo y sobre todo el nombre! Entonces fue cuando comprendió la necesidad de formar conjuntos de bailes y música integrados por campesinos auténticos. Delia abrió el camino a la difusión del folclor desconocido […]. Venciendo todos los miedos y rebeldías

> ancestrales, en 1954, consigue que Batata, heredero de una centenaria tradición de tamboreros sagrados de Palenque de San Basilio, acompañe a los cantadores y cantadoras de lumbalúes funerarios. Los bogotanos hasta entonces ignoraban la existencia en Colombia de un culto religioso africano. A partir de estos pasos, estrategia calculada, en 1954 decide conformar su primer conjunto visitando y seleccionando a los mejores intérpretes de los ríos y litorales Atlántico y Pacífico. Lo que hasta entonces era un folclor recóndito mostró a Colombia una de sus más fuertes y auténticas raíces. […] La mayoría de las coreografías usadas por los miles de grupos folclóricos del país repiten las presentadas por Delia. ¡Más de 66! ¡Y ojalá que así sea en el futuro porque responden a la más auténtica tradición! (Massa Zapata s.f.).

Queda situada entonces la labor de Delia como esfuerzo de exaltación y divulgación de unas "fuentes originales de investigación" por efecto de las cuales la tarea de preservación de la tradición, de la autenticidad nacional, se haría posible.

En un documental realizado por la Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas en 1975, titulado *La otra imagen de Colombia*, Manuel Zapata Olivella, partiendo del trabajo de investigación y creación artística que ha realizado en conjunto con su hermana, se refiere a la necesidad de generar procesos que permitan re/crear la imagen que el pueblo, el campesino colombiano, tiene de sí mismo. La investigación folclórica y la puesta en escena de los bailes tradicionales/populares como resultado de ésta, tienen como derrotero la creación de un "espejo" en el que el campesino tenga la posibilidad de reconocer la riqueza de su origen, las raíces de su patria. Es precisamente este ideal de construcción de una imagen de la nación desde lo popular la que inspiró el trabajo realizado por Delia, y particularmente por la Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas:

> Investigar, resaltar los valores culturales de nuestro pueblo, con protagonistas surgidos de su propio seno, constituyen la filosofía del Teatro Anónimo Identificador. La Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas ha orientado a sus antropólogos, sociólogos, coreógrafos y directores de teatro, para que identifiquen las expresiones dramáticas de los grupos etnográficos de nuestros litorales (Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas 1975, min. 14:37-15:04).

Tenemos así varios elementos por resaltar. En primera instancia, podemos decir, se vislumbra un modelo de investigación académica/creación artística que da origen a la idea del folclor en la danza. La creación artística es resultado de un "descubrimiento" a la inversa –tal como lo habría mencionado Manuel Zapata Olivella– en el que es la cultura de "la selva", de "el campo", de "los litorales" la que es llevada a la ciudad, a la capital y al extranjero. Ya no es la cultura de las ciudades, de lo "foráneo", visible y reconocido, la que tiene lugar en la Plaza de Bolívar, sino aquellas formas representativas de una racionalidad diferente: la cultura de los campesinos.

Sin embargo, esta cultura –que aún pervive en las manifestaciones folclóricas de hoy– es una forma recreada, vista desde fuera, organizada por el ojo etnográfico y dispuesta en el escenario por el ojo artístico. El grupo auténtico, originario, que se construye en este "rescate" de las tradiciones, se convierte en *el* elemento de legitimación del posterior proceso de definición e institucionalización de esos saberes habitantes del baile, de la calle. Aquellos campesinos que entonces trabajaron en el escenario fueron llamados *artistas/obreros, intérpretes* de sus propias herencias[5].

5 Es precisamente en el marco de la investigación realizada por Delia en el Instituto de Cultura Popular de Cali, entre 1955 y 1956, sobre las danzas del Pacífico, de donde saldrían esbozadas y luego estipuladas en el *Manual de danzas de la Costa Pacífica colombiana* (1990), las

Ahora bien, en 1976, financiado por el Plan Padrinos y motivado por "el Gringo", Francisco Tenorio[6] inicia una labor investigativa consistente en visitar las veredas cercanas al municipio de Tumaco con el fin de encontrar las historias de sus ancestros: aquellas que compondrían el *libro de la danza* en Tumaco. Según cuenta, la metodología empleada en esta investigación se basó en un plan de oralidad y de creación colectiva:

> Escuchábamos y practicábamos en la misma vereda, o sea que hacíamos, tratábamos de hacer el montaje que nos habían explicado, para que quedara dentro de la danza, como la parte de escribir, era como la misma memoria de los mismos muchachos en las mismas danzas porque ése era el plan, ésa fue la estrategia metodológica para guardar la memoria de las danzas de acá del Pacífico. Eso hicimos nosotros [confuso], *por eso la gente cree o no cree, porque íbamos guardando en la misma memoria.* […] Recorrimos casi todo el Patía, Mira, Telembí, Chagüí, Caunapí, todos los ríos de acá y las carreteras, llegamos hasta bien adentro de las carreteras, entonces eso nos dio para confirmar algunas danzas y confirmar algunos pasos de lo que teníamos, en lo que encontramos (entrevista con Francisco Tenorio).

Si la intención de la Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas era la búsqueda de las *experiencias dramáticas* de los grupos etnográficos, la definición de dichas historias para la re/construcción de los saberes populares/tradicionales en Colombia y, parafraseando a Manuel Zapata Olivella, el paso de una colcha de retazos a la construcción de un sueño común popular (que podría ser entendido también como construcción de una identidad nacional), lo que encontramos en la experiencia investigativa no académica pero en todo caso etnográfica de Francisco Tenorio, es justamente la *intención contraria*: conservar el retazo que nos pertenece, mantener lo diverso, "ratificar" los procesos de construcción identitaria en el Pacífico Sur a través de una racionalidad propia del ritmo, de los cuerpos danzantes, de *sus historias*, y "fortalecer" la imagen de las raíces ancestrales para la creación compleja de una identidad regional.

Paradójicamente el viaje que realiza Francisco Tenorio en busca de las historias de sus ancestros, es una respuesta de *negación,* no sólo frente a un modelo globalizante (con el surgimiento de un grupo artístico "auténtico" que simboliza el "nacimiento" de una identidad folclórica triétnica/patriótica/popular), sino también frente a la forma en la que habían empezado a surgir los grupos artísticos en Tumaco.

Fue en San Lorenzo y en Buenaventura –los dos puertos marítimos con mayor influencia en la actividad cultural, económica y social en Tumaco– donde empezaron a surgir grupos artísticos con dedicación exclusiva al escenario, a la interpretación de las *dramáticas* propias de las danzas del Pacífico. Sin embargo, este modelo "traído" por Marcos Chaves[7] se movió en dirección contraria a la del trabajo de los hermanos Zapata Olivella. Mientras estos últimos

---

coreografías de los bailes típicos de la región. En este manual se consignan tanto los cantos, como los ritmos, vestuario, formas de manejo del espacio y pasos de cada danza, es decir, todos los elementos necesarios para la disposición artística de estos bailes en un escenario, pero no solo eso: a partir de esta labor se hace tangible la posibilidad de transformar estos saberes y prácticas populares en saberes escolares.

6 La voz de Francisco Tenorio (una de las personas que entrevisté en mi trabajo de campo y que me permitió asistir a su escuela de música y danza en Tumaco) resulta central en el desarrollo de este escrito. Existen varios apartes en los que destaco su testimonio, por ser él un gestor cultural de larga trayectoria en el municipio.

7 Desde el testimonio de Francisco Tenorio, podríamos situar temporalmente el origen de la tensión entre tradición y creación de la danza en Tumaco, con la llegada de Marcos Chaves: "Y llegó el amigo Marcos Armando Chaves con un grupo de danza, organizado ya, ya establecido, el ejemplo de lo que debía ser un grupo de danza, pero ya él nos trajo Jota Cariada, Moña, toda esa parte, ¿y lo nuestro qué? […] De tal manera que a los grupos de Perlas del Pacífico le llegaron a cantar 'ya los viejos no golpean, su tiempo pasó, que golpeen los muchachos como yo', entonces esos viejos ya no iban".

iniciaron un trayecto en búsqueda de las "raíces" para la construcción coreográfica, Marcos Chaves partió de lo "reconocido" para comenzar a ampliar la actividad escénica de la danza en un Pacífico presuntamente *homogéneo*.

Basándose en un plan de oralidad y de construcción colectiva con las comunidades de las veredas, Francisco Tenorio realiza una labor de definición de *lo nuestro,* no sólo como ejercicio de *confirmación* de las herencias, sino también como ejercicio *de contraste*, a través del cual se fortalece *lo nuestro* en referencia de distinción con *lo del otro.* La investigación se convierte entonces en sustento/soporte de *autoridad* y *legitimidad* de su *producto*: la danza.

Éste es un punto decisivo en la definición de la problemática sobre la que convoco reflexión, y que supone como tensión fundamental la relación entre la creación y la tradición en el ámbito de la danza en Tumaco. El viaje de Francisco Tenorio, sus causas, la particular metodología empleada para dar cuenta de la investigación y las creaciones coreográficas que resultaron de esta experiencia, nos permiten situar en un mismo punto los dos polos de la tensión. Tradición y creación convergen en un mismo momento investigativo.

El reconocimiento de lo "*ancestral/auténtico*" de los bailes del Pacífico Sur como expresión cultural por antonomasia y su posibilidad de ampliación, es a la vez la *oficialización* de estas historias en la *creación* coreográfica/escénica. Ésta es la tensión que reside en el concepto mismo de la danza entendida como patrimonio folclórico.

Entre la tradición y la creación[8]

Aquello que se ha denominado como "tradición" en Tumaco tiene dos connotaciones básicas[9]. La primera de ellas se refiere a la comprensión de las danzas tradicionales como *reservorio histórico*, medio y lugar en el que se conservan y develan –para las nuevas generaciones– las historias de sus antepasados. A falta de escritura, en su lugar, las historias se han narrado en las danzas para quedar inscritas en la memoria: la danza *habla* y *cuenta,* a la vez que puede ser *leída*

8 Cuando hablamos de la tensión entre la tradición y la creación en el ámbito de la danza en Tumaco, nos referimos a la vez a la tensión existente entre la conservación y la globalización. Desde el primer discurso se sugiere que es necesario "mantener la diversidad a través de la conservación" pues en sí misma "la diversidad también es homogeneización", mientras que en el segundo, se argumenta, la danza debe atender a las necesidades de un mundo globalizado. Desde esta segunda perspectiva, los procesos de afirmación de la identidad en lo que se ha llamado tradición son a la vez negación de la transformación de la cultura y de los procesos creativos que se han ido desplegando en Tumaco. Según Edison Cuero, "siempre ha existido esa oposición, esa resistencia al cambio, pero si hablamos de que la cultura es dinámica, es cambiante, y una expresión muy natural entre nosotros, si decimos lo que nos dijeron nuestros abuelos, pues entonces ¿qué tan sabios fueron nuestros abuelos? que hoy nosotros hablamos de ellos, y ¿qué tan ignorantes somos nosotros? que nuestros nietos no tienen ni siquiera el derecho de hablar de nosotros mismos, ¿tan ignorantes somos?" (extracto de una intervención pública realizada en un evento de la Casa de la Cultura de Tumaco en septiembre de 2013). El asunto se centra en los procesos de definición de Lo Propio, que en la actualidad, no es un "propio común", sino un propio singular que trata de abrir caminos y perspectivas de creación diferentes a los ya reconocidos. De manera que, no se trata de una posición específica respecto a lo dinámico de la cultura, pues según mi experiencia desde los distintos lugares de construcción de discurso en Tumaco, todos han asumido lo infalible del tiempo y lo cambiante de la herencia corporal (teniendo el cuerpo de los jóvenes posibilidades de movimiento distintas a las que tenían los "abuelos"), sino que se trata, más bien, de la re/definición de las posibilidades de creación, franquear los límites de lo permitido bajo un mismo Nombre que cobija a las danzas propias, que las legitima. La cuestión se simplifica en la pregunta por lo que nos identifica y lo que nos podría identificar.

9 La conceptualización respecto a las connotaciones de lo "tradicional" y las "fuentes populares" en Tumaco que se realiza a lo largo del texto, tiene como sustento documental las entrevistas a profundidad (con sus respectivas transcripciones y videograbaciones) que realicé entre agosto y octubre de 2010 a cinco gestores culturales y bailarines de Tumaco: Bethsaida Montaño, la "Pregonera del Pacífico", Francisco Tenorio, Jair Mideros, Daisy Cuero y Juan Evangelista Ortiz. Especiales agradecimientos debo ofrecer a estos seres humanos que me permitieron conocer su espacio de vida, su voz y su experiencia en el movimiento, particularmente a Daisy Cuero que se convirtió en mi guía de viaje y puerta de entrada al descubrimiento de nuevos lugares de la danza en veredas cercanas al municipio de Tumaco.

e *interpretada*. En su conjunto, las danzas encarnarían la posibilidad del reconocimiento de un *pasado común, una historia compartida*.

En Tumaco las danzas se han clasificado en tres categorías definidas de acuerdo al espacio/tiempo de su ejecución. Quiero centrar la atención sobre la relación existente entre la primera y segunda categoría pues ésta supone entender esta primera connotación de lo "tradicional".

En la primera categoría encontramos la danza de baile, de marimba o de *recreación*, que tiene como imagen representativa al currulao (denominada danza de salón debido a que el lugar de su ejecución era justamente el salón de baile –semejante a lo que hoy día podríamos denominar una "discoteca"– en que los "abuelos" se reunían a "bailar"), y en la segunda, encontramos la danza artesanal o de *creación*, que tiene como espacio de ejecución el escenario.

Tenemos una danza que es reconocida como parte esencial de la identidad regional construida en torno a lo "afro", es decir, en torno a las historias reconocidas como origen y pasado común. Una danza que tenía en Tumaco como lugar de existencia el salón de baile de marimba, de manera que, con la "desaparición" paulatina de éstos y de los marimberos (hecho simultáneo a la llegada del bolero y de los grupos de orquesta a Tumaco), estas danzas también tendieron a desaparecer. Por ello, Francisco Tenorio nos habla de "confirmación" y no de "descubrimiento" de las danzas en su viaje de investigación financiado por el gringo, y también por ello, con su "regreso", estas danzas serían dadas a conocer como la encarnación de la tradición en tanto *reservorio histórico.*

Esta referencia a la "danza de baile" como primera categoría resulta particularmente sugestiva al intentar establecer el vínculo con el segundo momento de la clasificación (la danza artesanal o de creación): aunque se pudiese decir que las *narrativas* tradicionales –en el primer momento de la danza– son *leídas* e incorporadas, y que en el segundo "otras" narrativas son *construidas*. ¿Qué es lo que comparten tanto la danza de baile como la danza artesanal? Algo evidente: las dos son danza.

Lo "tradicional" de la danza podría pensarse como reflejo de una *perspectiva de creación* que "consagra" el pasado tratando de *revivir* la experiencia de éste en el tiempo presente. El espacio/tiempo de ejecución, tanto de la danza de *recreación* como la de *creación*, es en la actualidad el espacio/tiempo de la *escena*. Hablar de una "danza de baile" implica establecer una separación no existente en el origen: baile y danza no aluden a una misma *actividad*. Como experiencia vital, herencia corporal rítmica, individual y a la vez comunitaria (de recreación), espontánea, en la actualidad, el baile tiene un espacio de vida no compatible con el espacio/tiempo del escenario de la danza.

En el escenario se *presenta* el *pasado*: estado auténtico, realidad inmutable, categoría abstracta. Se leen historias que hablan de una tradición que fue *vivida* en un espacio, un tiempo y un cuerpo propios de la esfera cotidiana (siempre en movimiento), pero que es extraída de su lugar de existencia para ser presentada perenne. En el escenario está la risa, el compadre, la *picardía*, está el "goce", pero están siendo, a pesar suyo, un elemento escenográfico sin el cual las secuencias de movimiento no hilarían historias "vivas". Ocurre un *efecto de fiesta* en el que ésta limita su flujo hasta el carácter serio del ámbito de lo oficial.

Aquello a lo que los entrevistados denominaron recurrentemente como "expresión" del bailarín, encarna la necesidad de conseguir un estado "festivo" (de baile) en el escenario, como reminiscencia de eso que en cierta medida aún hace parte de su vida cotidiana, pero que al ser pensado como danza, no se concreta en un estado colectivo, compartido, popular. Así, ya no en el baile sino en la danza, encontramos la construcción de *personajes* que deben nacer en el momento de ejecución de la coreografía y que desaparecen con el cese del ritmo.

Se habla de un estado de "goce" que se amplía desde el escenario hasta el espectador pero que no lo incluye corporalmente, pues la escisión *artista/espectador* se hace insalvable. Es precisamente esta diferenciación entre actor, o bailarín y espectador la que da sentido a la escena, a la imagen producida desde un lugar no accesible para el que ve. Es éste el resultado de la investigación folclórica: se produce una imagen, se crea una referencia de identificación con el "saber" contenido en la imagen, pero no se genera una vinculación corpórea con este saber, no es incorporado sino que se queda como saber *identificador*, generador de nombres, identidades, diferencias. El ritmo para el espectador se agiganta y se le presenta como distancia, como llamado al que no tiene la posibilidad de contestar. Su cuerpo queda atrapado entre las palmas y el zapateo.

Ahora bien, la tercera categoría a la que me quiero referir coincide con una segunda connotación de lo "tradicional". Según Francisco Tenorio,

> […] hay dos momentos que tenemos que ser claros allí: en el momento de guardar de la historia como cuando construye la coreografía del ancestro, que sirve como un reservorio histórico, y otro momento es cuando nosotros hacemos el alboroto, el desdoblamiento, todo lo que hacemos.

Resulta mucho más palpable ahora la división establecida entre aquellos dos elementos que nos permiten hablar de la tradición, cuando nos estamos refiriendo a la herencia de los cuerpos danzantes. Lo que en principio era *baile, recreación,* se ha tornado *danza* para cumplir su función cultural de *reservorio histórico,* lo que en principio era *alboroto* fue dotado de un carácter oficial, dando como resultado su aislamiento: la escisión entre lo *serio (folclórico)* y lo *carnavalesco (popular).*

En principio, el bambuco viejo, *currulao*, danza de enamoramiento, no tenía una forma específica de bailarse[10]. Digamos que en tanto danza de salón tenía unas *secuencias*, unas imágenes que seguidas unas de otras hacían del encuentro en el salón de baile un evento colectivo, así como unos pasos o *punteo básico*, imagen inspiradora de la marcación, del ritmo. Pero ese "bailar lo que a cada uno se le ocurriera", ese espacio/tiempo de la experiencia comunitaria, la improvisación y la ronda, es el espacio/tiempo de lo *público* que hoy se extraña en una *vivencia homogénea de lo ancestral.*

Digamos también que "bailar" no era una actividad *ligera*, o solamente recreativa, sino por el contrario, era una actividad –*de los viejos*– que representaba la *vivencia* de lo propio heredado, pero que de alguna manera aún *permanecía* en secreto. Precisamente allí radicaba su *densidad.* Para dar cuenta de este fenómeno, veamos lo que cuenta Bethsaida Montaño en nuestro diálogo:

> La Cueva del Sapo era un sitio donde aquí se bailaba marimba, los viejos. Un muchacho no podía meterse allá, no podía meterse a bailar, porque antes se tenía la creencia de que a veces los viejos

10 Con la curiosidad por la forma en la que bailaban los abuelos de Tumaco le pregunte a Daisy acerca de los pasos que se realizaban antes. Lo que quería era encontrar aquellas imágenes y sensaciones que ella tenía de su infancia, de lo que vio, de la manera en la que percibió aquello que hoy es denominado tradición y que ella llama un desorden ordenado: "Las coreografías, ahorita es que todo el mundo trata de bailar en un mismo lenguaje, todos hacen lo mismo, todos bailan lo mismo, pero, en ese entonces, bailaba cada uno lo que se le ocurriera bailar, independientemente, aunque los pasos eran parecidos, pero no había un reglamento, pero dentro de ese desorden ordenado habían como ciertas cosas preestablecidas, por ejemplo como la invitación que le hacía el hombre, la aceptación de la mujer hacia el hombre, el desplazamiento y el cambio: ellos empezaban a hacer las rondas, y luego la mujer lo cobijaba, lo abrigaba a él y cambiaban de lado, y pasaban uno al lado del otro… El cambiar, era como quien dice el toque, la magia de la danza".

> competían con el demonio, no sé por qué. Mire que se iban a bailar eso era dizque tres meses; se iban con maleta y todo […] Eso era cambie… bueno, lave… bueno, pero la "beberreta" y el baile, y bailes que desafiaban al demonio, dicen los que dicen antes, que lo vían [*sic*] bailando, que cuando ya esas mujeres le ganaban a esos hombres salía con la piedra encendida y ya medio desaparecía, eso han experimentado… Lo experimentaban antes; hoy es una leyenda pero sí existió; digo porque mis antepasados me contaban.

De manera coincidente (tal como se vislumbrará líneas abajo), Nina S. de Friedemann (1996), hablando de diablos, diablitos y brujería, menciona la obra del maestro Fernando Ortiz titulada *Los negros brujos*, en la que se describe "una antigua fiesta de esclavos que tenía lugar en La Habana el día de Reyes, 6 de enero". Más allá del registro etnográfico, nos dirá, lo que resulta importante es aquello que Fernando Ortiz considera como un "doble enmascaramiento" y que explica a través de una cita del libro *Las razas humanas* (1888) de Ratzel, en la que se describe a un fetichero "[…] adornado con cuernos y cascabeles *a manera de diablo* para espantar al diablo verdadero (el demonio) y hacerlo huir". Para Friedemann, en la misma dirección que quiero seguir aquí,

> […] diablo y diablitos enmascarados como demonios cristianos, son representaciones africanas de antepasados, de figuras sagradas o de seres sobrenaturales, habitantes de una cosmovisión que en algunos lugares ha logrado reconstruir perfiles de su africanía y en otros apenas tiene algunas huellas. Pero que en todas las instancias, practican el arte de la resistencia a la dominación (Friedemann 1996, 96).

Tal como en el relato de Bethsaida, este "espantar" al demonio está relacionado con una relación íntima con una herencia rítmica, *huella* que se va delineando.

Competir con el demonio, comunicarse con él, retarlo, espantarlo en el baile, ése vínculo entre la vida y la muerte, entre la humanidad y la divinidad, lo mágico y lo absolutamente concreto como el movimiento, estos saberes/posibilidades constituyen la *vivencia* del baile en tanto *herencia*. A la vez que el baile encarna la posibilidad de *expresión* de lo singular también es manifestación de unas *huellas*, de un *código común* que no se descifra en lo *pronunciable*.

Aquello que se ha denominado tradición en la danza cuenta unas historias y en tanto oralidad se mantiene siempre viva como *aviso* de *descubrimiento*, pero lo que no es *contado* no puede ser *representado*, es vivido. El *baile* a secas y el *alboroto* –tercera categoría a la que he aludido–, coinciden en un mismo espacio/tiempo de ejecución caracterizado por ser *abierto*, no definido en área o en tiempo como coordenada de existencia. Éste es el espacio en el que los cuerpos danzantes se *alborotan* a razón de la *posibilidad de ser*, de la no *afirmación discursiva* de una identidad. El tercer espacio/tiempo de ejecución, contingente con la segunda connotación de la tradición en la danza que he esbozado, es el espacio/tiempo de la *Calle,* no el del escenario.

"Los negritos del Changó Arará"…

Quedamos situados entonces frente a una pregunta fundamental para el desarrollo de este escrito: ¿existe una manifestación del ámbito de lo no oficial, una manifestación que sobreviva como baile de calle y que a la vez forme parte esencial de lo que en Tumaco consideran como propio, como tradición? A pesar de las diferencias existentes en las *obras coreográficas* que desarrollan, de las diversas posiciones (relatos o discursos construidos) con respecto al lugar que la tradición ocupa dentro de sus posibilidades de creación, cuando les pregunté a las personas que entrevisté de qué

manera habían conocido la tradición, sorprendentemente todos coincidieron en decir que: el lugar había sido la *calle*, que ese *baile* era *Negritos* y que la forma en la que la conocieron (la tradición) fue en forma de carnaval, de *cucuruchos*. Veamos:

> En los *Negritos*, yo recuerdo muy niña mis primeros años de vida en un pueblito llamado La Guayacana. Se bailaba era *cucuruchos*. Llegaban ellos todos disfrazados con máscaras que las hacían con calabazo; había una señora vestida de negro que le llamaban "La Viuda"; él llevaba un látigo, se ponía unos calabazos en las nalgas para hacerse ver mucho más fuerte, más grande la cola, y llevaban un palo lleno de cintas. Y ellos empezaban a trenzar, hacían una trenza y llegaban de casa en casa bailando, ellos pedían plata… Ahora todas terminan en *mapalé*, ahí no había ningún remate, ninguna requintilla… Y mientras bailaban ellos iban haciendo una serie de muecas, iban éstos, tratando de pronunciar las caderas lo más que pudieran, exagerando los movimientos, los ojos los abrían bastante, los dientes también los sacaban lo más que podían, y se pintaban, encima del color negro se pintaban más negro. Y yo tenía mucho miedo porque ellos daban látigo, si te pedían plata y si tu no dabas, te daban látigo, y utilizaban un látigo de cuero […] entonces, uno niño, ver tanta gente disfrazada así, pintados los labios de una forma exagerada, de rojo y con la piel totalmente negra y con pañoletas y con máscaras, producía pánico, entonces *yo miraba a la distancia, entre rejas* [risas] (entrevista con Daisy Eufemia Cuero).

Así como en la historia de la "Cueva del Sapo" relatada por Bethsaida, en la que se manifiesta el baile como *saber de los viejos*, por lo que la entrada para los jóvenes estaba prohibida, tenemos aquí una imagen similar, en la que el *miedo* también, podríamos decir, hace parte de la tradición.

Ese "mirar entre rejas", este miedo a la manifestación callejera producto de unas acciones propias del *carnaval* como el enmascararse y el generar una sensación de agitación a través de la posibilidad del golpe con el látigo, podría ser pensado nuevamente como fenómeno de *densidad*, en el que las *prácticas heredadas* se le presentan a las nuevas generaciones como momentos *límite*, de *movimiento*, *estremecimiento.*

> Eso más que todo se celebraba por el día 6 de enero que, automáticamente, a los negros le obligaban a adorar a los tres Reyes Magos, entonces ellos salían a adorar a los tres Reyes Magos y empezaban a hacer los blancos, los negros y los indios, asimilando los tres Reyes Magos, ¿cierto? Pero cuando decían: "Usted tiene que adorar al negro", ellos no decían, por ejemplo, "a Melchor", como se llama el negro, ellos no decían eso, ellos decían: "Somos los negritos del Changó Arará que todos los años salimos a bailar". Adoraban al dios Changó [sube la voz], se identificaban con Changó y recordaban su historia y los pasos eran arriba, abajo [movimiento de brazos y manos], de adoración… Fue como la danza más sentida y la hacían los niños y mire, le enseñaban a los niños, por ejemplo a mí me la enseñó papá, porque yo era un niño, y Culele… yo era un niño y me quedó escrito en mi memoria (entrevista con Francisco Tenorio).

Aviso de descubrimiento…

> Ninguno sabíamos [quién era Changó], era una cosa como que los ancestros dejaron ahí para que no se olviden quiénes son nuestros dioses, metámosle aquí a Changó… y sí [realiza la simulación del paso de *Negritos* con los brazos hacia arriba] y todo, pero luego, alguien tenía que haber dicho, *alguien por*

> *ahí descubrirá esta guaca*[11], alguien podrá, dirá que ésta es una historia, ellos lo tenían aquí (se toca la cabeza) que estaban dejándolo en la historia, pero no fue tan claro para la gente que venía, pero lo dejaron, y trascendió por la cultura, pero ahí estaba la historia (entrevista con Francisco Tenorio).

Es en el baile de *Negritos*, herencia del *carnaval*, en donde confluye la posibilidad de hablar de la tradición como *reservorio histórico a la vez que como alboroto*, podríamos decir, como construcción identitaria que tiene como base la corp-oralidad, las historias contadas, a la vez que como fragmentos discontinuos no discursivos que se manifiestan en los cuerpos, en las formas, en el ritmo, como dijimos, arquitectura de existencia.

Es en *Negritos* donde encontramos en lo corp-oral un reflejo de esta memoria ancestral. Es *Negritos* la *danza* que ha sido puesta en el escenario, pero a la vez el *baile* que ha permanecido en la calle. Es en *Negritos* donde tanto los *niños* como los *viejos* han reconocido "algo" *propio,* manifestación de su sensación de cuerpo/vida en el salto, en la fuerza, en el desborde, pero también en la contención, expresión subjetiva del propio ser Negrito/Cucurucho: ampliación de la comunidad de la danza, pero también del baile, del carnaval, de la fiesta, de lo popular.

Del encucurucharse y la pérdida de la identidad

Mijaíl Bajtín, en el libro titulado *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento* (2003 [1987]), delinea algunos elementos esenciales para comprender el contexto histórico de creación de la obra (literaria) de François Rabelais. Partiendo de ubicar las *imágenes rabelesianas* dentro de la *evolución de la cultura popular*, se adentra en un rico análisis acerca de las *fuentes* y los *rasgos* fundamentales que la constituyen. De lo que se trata, en suma, es del reconocimiento de ciertos aspectos que ayudan a comprender el *carácter de la creación popular*, dentro de los que se destacan como temas particulares la *plaza pública* y el *humor popular*, la *risa.*

Bajtín diferencia las manifestaciones de lo popular en contraste con las manifestaciones de lo oficial (en el contexto religioso y feudal de la época), aduciendo la existencia de una cierta *dualidad del mundo*, en la que las formas de culto y las ceremonias de la iglesia representan un *primer mundo oficial*, y el festejo y la risa popular constituirían una *segunda vida.*

En lo referente al tema que nos ocupa, podríamos decir, esta *segunda vida* como esfera particular de la vida cotidiana en la que sobrevive lo popular (en tanto *saber subalterno*, pues, en efecto no hablaríamos de esta segunda vida como *primer mundo oficial)* nos permite acercarnos a la comprensión de la relación entre lo *popular* y lo *tradicional* en el ámbito de la danza, que, de acuerdo al trazo que hemos venido hilando, tendríamos que mencionar ahora como carnaval*,* como *cucuruchos.*

11 En el documental *Manuel Zapata Olivella, abridor de caminos* (30 min.), dirigido por María Adelaida López (2007), William Mina, sociólogo y escritor, nos dice que es Changó quien ha acompañado la historia de los afro, cuidando y alentando su búsqueda hacia la libertad: "Poseídos y guiados por ese mandamiento de Changó, nunca los hombres se deberían someter sino que tenían que usar todos los dispositivos para alcanzar lo más… logrado, como te decía anteriormente, que los dioses le habían dado a los hombres, que era la libertad, protegidos por los orishas, por los ancestros y por las divinidades". http://manuelzapataolivella.org, min. 22:13-22:29, consultado: 15 nov. 2010.

Según Bajtín,

> […] el carnaval, no es la forma puramente *artística* del espectáculo teatral, y en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego. […] El carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo *viven*, ya que el carnaval está hecho para *todo* el *pueblo.* Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial.* En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes *de la libertad.* El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su nacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Ésta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente (Bajtín 1987, 12).

La esencia del carnaval se basa en la idea de la contingencia. Existe como vivencia incompleta, no acabada, que tiene posibilidad de ampliación en el espacio, en el tiempo y en el cuerpo del otro, que no se pasma en la mirada del otro sino que continúa su trayectoria fértil. Tal como lo plantea Bajtín, en la vivencia del carnaval como experiencia colectiva, popular, *se hace posible incluso la producción de un mundo "al revés"*.

Cuando le pregunté a Francisco Tenorio acerca de la forma en la que en el baile de los *cucuruchos* se establecía la diferencia entre el "negro", el "indio" y el "blanco", me respondió lo siguiente:

> En primer lugar, tenemos que pensar que se diferencian en la expresión, el sentimiento. Cuando un negro, es [empieza a bailar haciendo sonidos para explicar la diferencia entre el cucurucho del indio, el negro y el blanco a través de su cuerpo] como hace, el indio es… [sonidos más lentos de ritmo]… el blanco… [sonidos cada vez más lentos], ¿sí? Entonces van los tres movimientos, el uno es… [sonidos de ritmo]… indio [siguen sonidos de ritmo], el negro [hace sonidos más fuertes], el blanco [sonidos en voz baja]. Ésas son las tres diferencias que se dan en el baile. Y la comparsa, el vestuario: el negro va vestido con todo pintado de negro disfrazado con el mismo color de él; dice la gente: "¿Por qué tiene que pintarse de negro?" Es la forma de perder la identidad. Con el cucurucho perdés la identidad, entonces se pinta ese negro para parecer un blanco; el que se sienta negro se pinta de negro, pierde su identidad de blanco, está pintado de negro y es válido allí, es Negrito [silencio prolongado, permanece de pie], ¿sí?
>
> Es la forma como de sentirse; muchos blancos en ese momento se pintaban de negro y salían a bailar a la calle, todos se pintaban, y los negros mismos; entonces ése se confundía entre los negros, entonces *se perdía la identidad real y se identificaba con su realidad.* El indio se pintaba de achiote… y su corona, de achiote, el [repite varias veces] el blanco era una máscara blanca, medias blancas, todo el cuerpo y los pies de blanco, perdía la identidad y se vestía el hombre de mujer y la mujer de hombre […]. Entonces ésa era la parte de pérdida de identidad: *encucurucharse.*

Llegamos con esto a la parte *epifánica* del escrito. Podemos decir, desde esta perspectiva, ya no hay un discurso establecido que permita entender la diferencia entre los cuerpos en el baile, la diferencia está dada en el baile mismo, en los sonidos, en el ritmo, en el sentimiento (singular y distinto en cada *persona*).

Vamos andando así un camino que comienza en la definición *discursiva* de lo propio como identidad folclórica y que nos lleva a la comprensión de una forma de lo común que remite a la manifestación de identidad como ruptura, diferencia y deconstrucción. *Se reivindica la identidad en la pérdida de la misma y en la construcción contingente de sí mismo como un estar arrojado en el mundo*.

Lo que encontramos en este trayecto es el paso del reconocimiento de lo Propio como continuidad/relato a su manifestación como fragmentos discontinuos que no están construidos a través de la palabra sino que están dados como experiencia corporal/rítmica.

> El tema de la *máscara* es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida auto identificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. Bastaría recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las "monerías" son derivados de la máscara. Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras […] en el grotesco popular la máscara cubre la naturaleza inagotable de la vida y sus múltiples rostros (Bajtín 1987, 41).

La máscara aparece en los *cucuruchos* como "identificación del hombre con su realidad". Los "colores" de la piel, rótulo étnico elevado al estatus de naturaleza, son intercambiados, se metamorfosean para trascender la auto identificación de sí mismo como individuo cerrado, notificado, rotulado, firmado, terminado y se presentan ahora como creación. El hombre mismo es a la vez tradición y creación, *huella* y *paso*. El hombre/mujer, el blanco/negro/indio son rostros de la máscara que "cubren la inagotable naturaleza de la vida", rostros que son siempre potencia de movimiento en el cuerpo danzante.

Bajtín nos habla de una unidad originaria presente en la cultura popular. Un *principio material* por el cual los cuerpos, no sólo los de anatomía humana, sino también los de la "tierra engendradora", se atraviesan, "se resisten a ser dispersados, desunidos, aislados". Nos habla de *un principio inferior* por el cual los cuerpos "no han cortado aún el cordón umbilical que los une al vientre fecundo de la tierra y el pueblo", unos cuerpos en los que "lo privado y lo universal están aún fundidos en una unidad contradictoria" (Bajtín 1987, 28). Ésta es, pues, la potencia en la que se afirman lo tradicional y lo popular como unidad.

El pavo, la pava y la perra

Hasta ahora he intentado sugerir una vía de interpretación en la que lo popular y lo tradicional han coincidido en un mismo espacio/tiempo de existencia del cuerpo danzante/*cucurucho.* Sin embargo, parece necesario abordar la existencia de otras fuentes populares que podrían corresponder con *otras formas de lo tradicional*.

Una de las fuentes populares que ha nutrido los procesos de creación en la danza en Tumaco se expresa en la *lectura* de aquellos movimientos corporales propios del quehacer cotidiano, coincidentes con los conocimientos ancestrales más básicos. Esto es lo que se puede observar en la descripción de algunas imágenes, punto de partida en los procesos de creación:

> Yo me he puesto a observarlos cuando ellos cogen su canoa y empiezan armónicamente a remar, van tres cuatro personas en unos potrillos tan diminutos, son tan diminutos, y ese equilibrio que tienen, y como a un solo ritmo, yo empiezo a describir el ritmo como ellos van bogando (se mueve representando ese movimiento) van bogando todos igualitos y no se caen y cuando bajan, y cuando ellos van al monte y que cortan su coco y que empiezan a empacarlo y que el cacao y cada una de las actividades de agricultura que ellos hacen, *para mí todo eso es danza, es danzar* (entrevista con Daisy Cuero).

La tradición, según la idea que describe Daisy, representa aquellos saberes que son heredados de generación en generación, por eso cuando hablamos de la creación como resultado de la lectura de la realidad, como construcción de narrativas a través del conocimiento de las actividades diarias, afirmamos también que estas actividades de las que podría hablarse como práctica artesanal de producción, hacen parte de la tradición. Son otras historias que están en la danza, que hablan de lo que ellos hacen, de lo que ellos son ahora, de la forma en la que han sobrevivido.

Este sistema de imágenes/saberes, que van desde el caminar hasta la realización de las actividades agrícolas, es recuperado como fuente popular, en este caso, admitiendo que este sistema tiene *una base material en el presente que lo sustenta.* No es el mito de la tradición como naturaleza el que sobrevive, sino el procedimiento fáctico que permite hablar de una tradición viva. De cada "observación particular del mundo, de la vida, de *lo real*" se desprende una posibilidad creativa que contiene el pasado y afirma el tiempo del *ahora.*

Ahora bien, otra de las fuentes populares identificables en los procesos de creación en la danza en Tumaco es la de los ritmos actuales y los bailes que han resultado de la apropiación de los mismos. En efecto, podríamos decir, existe un vínculo de origen con los ritmos apropiados, tales como el reguetón, la salsa y la bachata, de donde nacen el "perreo" y el *choque*, pero estas fuentes se desligan completamente de aquella imagen de la tradición que se ha venido perfilando.

Se alejan de la construcción de historias e incluso de la lectura u observación del mundo artesanal, de donde hemos dicho se recrea un sistema de imágenes que son materia prima de creación en la danza. Aquí, es la exaltación de las posibilidades de movimiento del cuerpo la que prevalece. No estamos hablando ya de lectura, ni de observación, ni de atención a la tradición en tanto historia u horizonte de definición. Ésta es una fuente popular que no *reconoce* la tradición como *patrón* de movimiento, sin embargo, ¿no podríamos hablar también de una *herencia que atraviesa invisiblemente al cuerpo*? ¿No podríamos hablar de un reciente descubrimiento del propio cuerpo que se entiende distinto, con cualidades de movimiento diferentes, *con impulsos de movimiento indecibles*? ¿No ha sido aquello nuevamente prohibido, *un nuevo cuerpo que también se prohíbe, aquello que ofrece resistencia*?

Entramos en el terreno de aquellas fuentes populares que representan formas de movimiento corporal características de la "juventud" de Tumaco, y que han sido llamadas *distorsión de la tradición* a causa de la incorporación de algunos de sus pasos en obras coreográficas terminadas que han ascendido al estatus de danzas tradicionales, tal es el caso de la implementación de "el paso del pavo y la pava"[12], también existente en el "paso de perra" en la danza de *Negritos*, ritmo que, no sobra decir, ha sido el espacio por antonomasia para la entrada, existencia y desarrollo de diversas fuentes populares, nuevas formas de expresión de los cuerpos danzantes.

12 El paso del pavo y la pava hace parte de la tradición cultural en los bailes de San Basilio de Palenque (allí fue donde lo vi por primera vez), de manera que cuando Bethsaida realizó la descripción del paso que se expondrá en lo que sigue, yo lo seguí denominando el paso del pavo y la pava, lo cual no significa que en Tumaco sea denominado de esta manera.

Cuando le pedí a Bethsaida una descripción de aquel "paso-distorsión" que, aducía ella, "no va" en los *Negritos*, dijo lo siguiente:

> Unos que hacen como sexual, que se montan como encima de la pareja, ese paso no iba allí, eso lo han adoptado ahora, entonces eso hace que cierta gente le coja como apatía, y diga "Pero es que están implementando la grosería en el bailar". Y eso es impuesto, eso no va de aquí, yo lo he criticado ese paso, ¿ya? […] Sí había sus tiempos de enamoramiento de que la mujer le coqueteaba al hombre, pero no cosas tan distorsionadas como que incita… al mal, ¿entiende?

Bethsaida habla de la tradición del bambuco viejo, del currulao, como danza de enamoramiento en tanto imagen tradicional y le contrapone una imagen de creación no tradicional que es interpretada como continuación del enamoramiento en lo sexual, lo grotesco. Esto sumado al hecho de que este paso sea implementado en los *Negritos* (danza callejera), hace que el "paso del pavo y la pava" pueda ser leído como *distorsión*.

Líneas arriba ya se había asomado en la cita de Bajtín sobre la *máscara* en la cultura popular una referencia a lo *grotesco.* Precisamente ese es el tema que quiero que, por último, nos ocupe: el de la *imagen grotesca* en las fuentes populares y su relación con otras formas de "lo tradicional".

Para Bajtín las *imágenes grotescas* son "ambivalentes y contradictorias", y "consideradas desde el punto de vista estético 'clásico', es decir de la estética de la *vida cotidiana preestablecida y perfecta*, parecen deformes, monstruosas y horribles" (Bajtín 1987, 29). Son imágenes que se sitúan nuevamente en el terreno de lo contingente y episódico, cotidiano, pero que quedan confinadas al terreno de lo clandestino, de lo prohibido, de lo no aprobado, precisamente por su carácter grotesco.

En efecto, si nos preguntamos: ¿cuál es la sensación de lo grotesco?, podríamos responder que es de perplejidad, sensación de no definición, imagen que no puede ser precisada y por lo tanto no puede ser aprehendida desde la lógica de las categorías y las imágenes delineadas. Lo grotesco representa lo inacabado, sin límite reconocible, sin bordes. Es la vivencia del desborde propio. Representa "lo nuevo", lo no familiar/armónico/doméstico.

Como lo señala Bajtín, refiriéndose a las definiciones realizadas por Vitruvio y Flögel, lo grotesco aparece como "una violación brutal de las formas y proporciones "naturales", como "lo bárbaro", o como aquello que "se aparta considerablemente de las reglas estéticas corrientes y contiene un elemento material y corporal claramente destacado y exagerado" (Bajtín 1987, 36-38), esto es justamente lo que encontramos cuando nos estamos refiriendo, bien al "paso del pavo y la pava", al "paso de perra" o al *choque*.

En lo grotesco, "el movimiento deja de ser de formas acabadas (vegetales o animales) dentro de un universo perfecto y estable; se metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma y se expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia" (Bajtín 1987, 35). De lo que estamos hablando en suma es de aquel *principio material* al que nos habíamos referido líneas arriba, que es a la vez *principio positivo* por cuanto es "ambivalencia", negación y afirmación que en un mismo tiempo engendra nuevo movimiento, y que es a la vez *principio inferior*, siempre posibilidad de *comienzo.*

Estamos hablando no sólo de un *principio grotesco inferior* como posibilidad inacabada de movimiento, sino también de un *cuerpo grotesco* que tiene existencia en este movimiento ambivalente, contradictorio, originario, fin y degradación a la vez comienzo y engendramiento, un cuerpo que *"sale fuera de sí y franquea sus propios límites"*. Sin embargo, "en la vida cotidiana de los individuos aislados las imágenes de lo 'inferior' corporal sólo conservan su valor

negativo, y pierden casi totalmente su fuerza positiva; su relación con la tierra y el cosmos se rompe y las imágenes de lo 'inferior' corporal quedan reducidas a las imágenes naturalistas del erotismo banal" (Bajtín 1987, 27).

El paso del pavo y la pava, realizado como movimiento de apareamiento que tiene lugar en la imagen del animal y en el espacio de la tierra, el choque caracterizado por un *golpe* dado a todas las partes del cuerpo del "otro" con el centro corporal propio (la cadera, la cola y la parte genital) y el paso de perra en el que son las *imágenes grotescas* dadas en flujos de movimiento cortos-contenidos, las que catalizan el movimiento en la rueda, bien podrían ser comprendidos como proceso de búsqueda en el que se desdibujan y se franquean los límites de los cuerpos.

En términos de movimiento, lo que encontramos actualmente en Tumaco es el resultado de una exaltación paulatina de los movimientos inferiores, una acrecentada exageración de los movimientos de las caderas, el paso del movimiento "simple", continuo, suave, a la sacudida, estremecimiento de la propia identidad hasta el desborde en el impacto con el otro cuerpo. Lo que sugiere este proceso de transformación del movimiento es la búsqueda del contacto, de la situación originaria de indistinción con el mundo.

En el paso del pavo y de la pava existe una relación directa con la imagen animal, pero aun allí no existe relación de contacto corporal; sigue siendo la imagen de apareamiento y de movimiento inferior la que impulsa el movimiento. En el *choque* lo que encontramos es el contacto como principio de movimiento: intersección de la fuerza del otro y la propia, que es a la vez golpe y resistencia, manifestación de un cuerpo abierto e inacabado. La potencia de esta calidad de movimiento, de este estilo de baile, no habita en el propio cuerpo, en la propia fuerza, habita en el otro, en el desborde, pero también en la posibilidad de hallar un ritmo común y habitarlo con fluidez. En el paso de perra se producen vivencias de significación colectiva, caracterizadas por la ronda, por un desafío entre los bailarines en el que se reta al otro a través de su ridiculización.

¿Podríamos hablar entonces de una vivencia fragmentada del origen, una huella perdida de ese principio material originario del que nos habla Bajtín? ¿Existen huellas de ancestralidad en este cuerpo que está siendo nuevamente descubierto en su plenitud y que vuelve a ser nombrado como prohibido? Termino de tejer sobre este bucle abierto, sugiriendo como reflexión final la cita de Bajtín:

> [Lo grotesco] ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo (Bajtín 1987, 37).

Bibliografía

Agier, Michel. 2002. "Identidad cultural, identidad ritual: una comparación entre Brasil y Colombia". Parte 2: "Nombrar y calificar: identidad, alteridad y mestizaje". Traducción de Claudia Mosquera. En: Claudia Mosquera, Mauricio Pardo y Odile Hoffmann (eds.). *Afrodescendientes en las Américas: trayectorias sociales e identitarias. 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia / Icanh / IRD / ILSA. http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers11-.

Bajtín, Mijaíl. 2003 [1987]. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Versión de Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza.

Foucault, Michel. 2005. "Suplicio. El cuerpo de los condenados, Disciplina: Los cuerpos dóciles". En: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, Siglo xxi.

Friedemann, Nina Sánchez de. 1993. "Aportes del negro a la cultura afrocolombiana". En: *La saga del negro*. Bogotá, Instituto de Investigación Genética Humana / Universidad Javeriana. http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/antropologia/la-saga-del-negro/aportes-a-la-cultura-colombiana.

———. 1996. "Diablos y diablitos. Huellas de africanía en Colombia". En: *América Negra.* Nº 11.

Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas. 1975. *La otra imagen de Colombia* (cortometraje documental). Dirección, texto y narración: Manuel Zapata Olivella; producción: Sergio Dow; fotografía: Álvaro González Moreno; edición: Olinto Taverna y Natacha de Sánchez; coordinación coreográfica: Delia Zapata Olivella. http://manuelzapataolivella.org/la-otra-cara-de-colombia. Consultado: 15 nov. 2010.

Massa Zapata, Edelmira. s.f. "Delia Zapata Olivella". http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_65.htm. Consultado: 20 oct. 2010

Maya Restrepo, Luz Adriana. 2005. *Brujería y reconstrucción de identidades entre los africanos y sus descendientes en la Nueva Granada. Siglo xvii*. Bogotá, Ministerio de Cultura.

Patiño, Germán. s.f. "Raíces de africanía en el bambuco". Centro Virtual Isaacs, Portal Cultural del Pacífico Colombiano. http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index.php?option=com_content&task=view&id=248. Consultado: 15 nov. 2010.

Sáenz Obregón, Javier. 2009. "Formación: infantilización y autocreación". En: Jorge Eliécer Martínez Posada y Fabio Orlando Neira Sánchez (comps.). *Cátedra lasallista. Miradas sobre la subjetividad*. Bogotá, Universidad de La Salle.

Sédar Senghor, Léopold. 1962. "La esencia del mundo negro africano". Extractos de conferencias pronunciadas por el presidente de la República de Senegal". En: *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*. Bogotá, Buchholz.

Zapata Olivella, Delia y Edelmira Massa Zapata. 1990. *Manual de danzas de la Costa Pacífica colombiana.* Colegio Máximo de las Academias Colombianas / Patronato Colombiano de Artes y Ciencias / Fundación Joaquín Piñeros Corpas / Junta Nacional del Folclore.

La danza amplia: desdibujando los límites entre la tradición y la contemporaneidad

Inga Yances Ramírez[1]

Preámbulo

Parto de tres afirmaciones. El cuerpo en movimiento es constructor de conocimiento. El cuerpo en movimiento se construye a sí mismo. El cuerpo construye su identidad. Los estudios en danza, la ciencia cognitiva, los estudios sociales del cuerpo reflexionan sobre estos asuntos que son reiterativos y constitutivos de las aproximaciones alternativas a la danza.

Sin embargo, pienso que estas potencias inherentes al ejercicio del danzar, aparecen en continua tensión en el cuerpo del bailarín al expresar procesos que suelen reñirse y a veces oponerse, en un esfuerzo racional/reaccionario más que corporal/orgánico que busca explicar, encajonar y dividir la experiencia del movimiento, buscando en el otro lado de la orilla un carácter absoluto de la danza que pone a dos lados del ring a la tradición y a la contemporaneidad.

Éste es el campo en el que la pregunta o mejor los vínculos entre ambas aparecen ligadas si bien no son las únicas. En un país como Colombia, donde la danza es parte del cotidiano de las comunidades en vínculo con su territorio –abarcando géneros, modalidades y estilos que cohabitan– la relación entre el centro y las regiones, entre la experiencia corporal y la construcción de identidad, nos demuestra como de forma constitutiva el intercambio, diálogo y reconocimiento de las manifestaciones, tiene marcas ideológicas que nos distancian.

Ese desconocimiento o extrañamiento mutuo, sumado a la idea de identidad cerrada como constitutiva de sí misma, amplía aun más la brecha que sin embargo afirmo no es difícil de franquear. Por el contrario esta dificultad constituye un campo amplio de investigación que casi no ha sido explorado en nuestro ejercicio y que pone de manifiesto la posibilidad de investigar desde el hacer a partir del intercambio y el diálogo de saberes del cuerpo, para la construcción de un sentido común que desde el discurso de la danza aporte a "la construcción de un ser-en-común, no de un ser-

---

1 Bailarina e investigadora, profesional en Gobierno y Relaciones Internacionales, de la Universidad Externado de Colombia (2004). Ha procurado establecer un diálogo entre la danza y el cuerpo desde una perspectiva interdisciplinaria, cuestionando su relación y potencia al interior de procesos de desarrollo comunitario con población desplazada, campesina y afrodescendientes. Su trabajo artístico en la actualidad se ocupa de la investigación-creación alrededor de las relaciones coreográficas comunitarias en las danzas tradicionales del Pacífico sur colombiano y su interacción-diálogo con la danza contemporánea. Es ganadora con este proyecto de una pasantía nacional otorgada por el Ministerio de Cultura de Colombia (2012) y ponente en varios escenarios con dicha propuesta. ingayancesramírez@gmail.com.

común" (Ministerio de Cultura 2010, 46), revelando la construcción de una(s) identidad(es) que, aunque mutable(s) pueda(n) convocarnos a todos(as).

Ahora bien, en cuanto al desarrollo de la ponencia que presento al Segundo Congreso de Investigación en Danza, en su forma y contenido, hay una apuesta por develar en la danza y en el cuerpo la capacidad de conocer y reconocerse como área de conocimiento sin remitirse o auto referenciarse con otras *ciencias*, es decir afirmarse a sí misma como generadora de conocimiento.

Para ello hicimos un pequeño experimento. Mientras realice la presentación de la ponencia entregué a los(as) asistentes pautas de movimiento que acompañaban o se oponían al contenido de la lectura. La idea era colocar al cuerpo dentro de la ponencia, para que su experiencia mediara la construcción del contenido y para impedir que nos acercáramos a la danza desde la quietud del cuerpo. Esto ya nos dispone frente al conocimiento, hace que la movilidad produzca cierta corporalidad encarnada.

¿Cuál es nuestra distancia?

Pido a cada uno que genere distancia física con los otros, deben buscar alejarse sin salir del salón y pensar por un momento qué es lo que supone esta distancia, cuál es su naturaleza, nadie dice nada y se ven entre ellos, espero que esa sensación se quede en el cuerpo. Pido que se sienten y empiezo con la lectura.

Afirmo que en nuestro país hay un extrañamiento[2] de uno mismo, un desconocimiento mutuo del otro. No sólo de lo que estamos haciendo en el campo de la danza, sino también una constante obstrucción ante el cuerpo del otro, de lo que nos supone el tocar, ver, sentir al otro. Esta experiencia es reconocible en el cotidiano, en el sentido de lo más popular.

En los espacios para el contacto, se construye un sentir del cuerpo bajo códigos que exacerban en algunos casos la experiencia sexuada o la imagen, limitando a estas toda construcción conjunta. Lo efímero de la danza natural a su hacer, extendida a las relaciones humanas. Proliferan cuerpos para la venta.

Este extrañamiento de uno mismo, ese no reconocerse desde la indiferencia, se explica en parte por el distanciamiento que más de 50 décadas de violencia han dejado en la memoria colectiva/corpórea expresada en nuestros cuerpos. La búsqueda de la caricia, el ritmo como salida a la cruda realidad, la estética de los cuerpos traquetizados, aparecen al momento de bailar y en el contacto con el otro, dando forma a lo que podríamos llamar la "tradición" del cuerpo del colombiano contemporáneo, que deja entrever profundas contradicciones.

Al respecto, desde la orilla de las ciencias cognitivas[3], esta afirmación es contenida a partir de una semiótica del cuerpo, que estaría hablando de sí misma y de sus violencias/vivencias todo el tiempo, dado que *"las cualidades de información que un cuerpo produce y abraza no se guardan en estanques, sino que se comunican y relacionan"* (Katz 2005, 45). Esto en un flujo constante de información que no se cierra y que además nos hace experimentar el mundo, ¿qué están diciendo nuestros los cuerpos de nosotros y de nuestra sociedad?

---

2 Referido a la percepción de admiración o extrañeza que produce la experiencia subjetiva.

3 La ciencia cognitiva que estudia los procesos a través de los cuales la información es representada y transformada en el cerebro, explica cómo nuestra mente percibe al mundo a partir de la experiencia vivida por el cuerpo, de manera que la mente está realmente "encarnada", hace parte de él y surge de él, es inconsciente en la mayor parte de sus procesos y se construye a sí misma como sujeto. Cf. Lakoff y Johnson 1999.

En el *ring*: ¿la tradición *vs*. la contemporaneidad?

En este punto quiero hacer un alto. Antes de seguir es importante intentar una definición que sirva al desarrollo e interpretación del presente escrito y que me (nos) permita explorar el sentido de la danza tradicional y la danza contemporánea fuera del ring, fuera de la categorización. He de ser clara; superar la visión nacionalista que privilegia la construcción de identidad a unos géneros sobre otros, produce un agotamiento el cual desde la práctica debemos estar dispuestos a superar y que dentro del presente ejercicio no tendrá cabida.

La apuesta desde esta perspectiva es la de una visión amplia de la danza, impidiendo que el movimiento caiga en el cliché del encajonamiento, categorizando, dividiendo, descomponiendo, tal y como lo dice Helena Katz en su libro *Um, dois, três. A dança e o pensamento do corpo* (2005): "Un paso jamás acaba ni comienza en un punto exactamente igual, matemáticamente reproducible. La danza no se descompone". Desde esta perspectiva es necesario reconocer en dónde se origina la necesidad de descomponerla y clasificarla, si es una necesidad en sí misma, y si hay discurso ideológico en tal afirmación.

En este punto pido a los asistentes que no me miran mientras hablo, que hagan lo necesario para no hacerlo hasta que dé la nueva pauta. Lo que ocurre es que desvían la mirada hacia la izquierda, cierran los ojos, bajan la cabeza, y algunos simplemente no pueden evitar buscar lo ojos del otro con el que están interlocutando. Continúo la lectura y me siento de repente sin ningún receptor, como si nadie me estuviera escuchando.

El desarrollo de las artes en nuestro país es heredera de la tradición centralista y la influencia eurocentrista, debiendo reconocer los avances que en política pública tiene el sector hoy frente a otros referentes. En el continente, países como México con una cultura viva potente adolecen de la misma carencia. En el campo danzario las danzas tradicionales no son reconocidas como "artes" lo cual produce que las subvenciones estatales se centran en algunos géneros de la danza[4]. Aún experiencias como las de Brasil no dejan entrever una voluntad clara por superar la visión neocolonial en las artes, que traspase el "exotismo" de las danzas de nuestro territorio y que empiece a consolidar centros productores de arte y crítica en este lado del continente desde la construcción de la(s) identidad(es).

Esto lo que nos invita a pensar, es que la conflictividad inherente a la danza se intensifica por las relaciones ideológicas desde donde se produce y reproduce, pues en ella, en la necesidad de comparar, diferenciar y competir, surge la diferencia como un factor de exclusión, propio de algunos bloques discursivos para los cuales la homogeneización es "valorada". Esta cuestión sería desde dicha perspectiva característica del desarrollo histórico de la danza en Occidente donde la "competitividad" como variable en el entorno de la danza es necesaria. Según Forsyth y Kolenda en el texto "Competition, Cooperation and Group Cohesion in the Ballet Company" (1966), existen por lo menos seis variables por las cuales los bailarines deben competir. Se compite por la aprobación de los profesores, de los otros bailarines, de los críticos, del público, del Estado que entrega las subvenciones, y de ellos mismos. Es decir, se ha instaurado a la competencia como necesaria, siendo está la raíz de la diferencia y la exclusión.

A este contexto en nuestro país, habría que sumar la distancia física entre las regiones y el centro, entre lo urbano y lo rural, ente la modernidad y lo tradicional, que refuerza esa condición de extrañamiento la cual se expresa por ejemplo en los lenguajes danzarios contemporáneos para las zonas más alejadas del país u el género de lo tradicional

4 Claro ejemplo de esta situación es el Festival Independiente de la Cultura Maya, que se celebra paralelamente al Festival Internacional de la Cultura Maya, con el eslogan "Nunca más un Festival Maya sin nuestra gente maya".

que en el centro se presenta como estereotipado y arraigado a una construcción de identidad. Éste, de hecho, resulta para mí uno de los problemas fundamentales. Ese extrañamiento del cuerpo del otro que es una cuestión que debe ser pensada.

Les pido que busquen los ojos del(a) compañero(a) de al lado y escuchen por un momento la ponencia sin dejarse de mirarse. En un país tan diverso, donde la danza es un lenguaje que compartimos en los territorios casi que desde nuestro mismo nacimiento –ya sea por el entorno en el que nos crían o por la interacción con los otros–, reconocemos la existencia de un(os) leguaje(s) materno(s) como una vía natural para expresar nuestros sentimientos, transmitida por nuestros padres, amigos y maestros, atravesando un territorio emocional, cultural, comunitario, que en nuestro país, "un país que baila" –nombre del Plan Nacional de Danza–, deja entrever un complejísimo entramado de lenguajes que a su vez cohabitan.

Las danzas tradicionales, folclóricas, los bailes populares, las danzas académicas, las urbanas, se convierten por esta vía en el medio para transmitir y reivindicar las identidades culturales del territorio (*las*, desde la multiplicidad), donde cobran un(os) sentido(s). Por ello, el lenguaje a través del cual se expresa la danza en nuestro país se elige en el seno de los grupos donde se encuentra la gente, inmersas en el día a día, en la recreación y el entretenimiento, si bien es cierto debemos reconocer que el lenguaje académico del cuerpo (interpretado en el ballet, contemporáneo, jazz) es más lejano.

No obstante, este milagro del movimiento, este hecho estético y social, esta realidad encarnada, nos presenta todo un campo por descubrir, porque gran parte los bailarines la desconocemos:

> En mi caso por ejemplo, lo que sabía de las danzas de mi país hasta hace unos pocos años, provenía en su totalidad de lo que mis maestros del colegio me habían enseñando y de lo que veía en las grupos de folclóricos o de proyección. Esto hizo a su vez que construyera una imagen estereotipada de la danza, desconociendo su origen y sintiéndome en todo caso, extraña al momento de bailar, hasta que descubrí el fandango y la cumbia. Luego en la Universidad me reencontré con la danza a través del lenguaje contemporáneo que me conquisto del todo con las posibilidades corporales y creativas que me permitía, dando paso al movimiento personal. En el mismo salón ensayábamos los de folclor y contemporáneo, recuerdo que a veces, los sábados, de hechos nos cruzábamos. En mi cabeza, lo que tenía claro era que mi ejercicio, mi danza, era más rigurosa y entregada que la que ellos hacían [testimonio personal].

La comparación no en todos los casos es mala. Este ejemplo nos remite a un aspecto fundamental en el desarrollo de este discurso, evidenciando la necesidad de potenciar espacios para acceder a otros lenguajes en danza que permitan a cada persona explorar la técnica del cuerpo con la que se siente más a gusto, no sólo por encontrar un ritmo propio en el movimiento, sino también por entrar en contacto el cuerpo/sujeto en movimiento con un estado de tensión, que lo conecta con el impulso creativo que sucede en todos los leguajes de la danza.

¿Por qué este extrañamiento entre la tradición y la contemporaneidad?

Para terminar, les pido a los asistentes que se paren y caminen por el auditorio, la pauta es movilizarse. En una de las esquinas, se crea un ovillo de gente que se saluda y se abraza. Cada vez es más grande y se quedan así hasta que termino… Se escucha una voz que dice "otro poquito"; le digo que sí, que si quiere siga allí.

Los esfuerzos desde la institucionalidad por propiciar este diálogo son una referencia obligada que debe revisarse a la hora del análisis. El Ministerio de Cultura, en el marco del Plan Nacional de Danza del año 2007, impulsó la primera versión del Programa de Formación a Formadores, propiciando "en el terreno del diálogo intercultural que los diversos actores de la danza y la cultura colombiana vienen constituyendo como terreno de debate, reflexión, pensamiento y acción en torno a las vecindades existentes, cada vez más visibles, entre la tradición y la contemporaneidad […] la participación crítica de los actores y protagonistas del quehacer de la danza en la formulación de las políticas culturales del país y en el fortalecimiento de espacios de pensamiento que la sociedad debe, requiere y tiene el derecho de construir" (Ministerio de Cultura 2007, 6).

Proyectos consolidados del programa inicial que hoy continúan, son "Caminar hacia adentro", transmisión de saberes en música y danza adelantados por las comunidades indígenas, "Expedición sensorial", laboratorios de investigación-creación con poblaciones afrodescendientes y estrategias territoriales encaminadas al fortalecimiento de los procesos formativos en danza al interior de las escuela municipales, casas de cultura, entidades educativas y organizaciones culturales, dirigidas por universidades o grupos artísticos de las regiones. Le acompañan espacios como diplomados en creación en danza, nuevas iniciativas de formación a formadores y el Primer Encuentro: Laboratorio Danza y Pedagogía, realizado en el 2010.

Todo este entramado de programas, articulados alrededor del Plan Nacional de Danza, pueden leerse desde varias perspectivas. Desde la visión de los territorios deja entrever vías para el intercambio. Por un lado entrar en contacto con herramientas pedagógicas y de creación propias del discurso contemporáneo en busca de cualificar y fortalecer la formación en el área de danza en diferentes niveles –educación, salud, deporte, integración social– logra interrogar y permear el ejercicio de muchos maestros que ponen en práctica usos y técnicas corporales al servicio de su propia construcción de identidad incluyendo a los maestros de las regiones y a los maestros que imparten los talleres. En este escenario entra en diálogo las construcciones teóricas y vivenciales de la danza.

Por otro lado, si nos remitimos a la potencia de este intercambio para producir este diálogo, podríamos para hacer un puente con Helena Katz, quien en el texto que hemos citado en varias oportunidades, *Um, dois, três. A dança e o pensamento do corpo*, explica cómo los procesos por los cuales el cuerpo del bailarín aprende son complejos, siendo la danza la posibilidad más compleja del movimiento. Nunca son lineales, y si bien una habilidad puede ser ganada por la repetición, de la misma forma pero en el sentido contrario, el cuerpo por sí mismo desenvuelve una solución inteligente en la emergencia, he aquí donde estructura nuevos circuitos.

Desde esta perspectiva el intercambio podría evidenciar fracturas. Habría que preguntarse si las acciones desarrolladas permiten decantar la experiencia en los cuerpos de los participantes y permear la construcción de sentido o las relaciones posibles que se derivan del movimiento. Claro está, no es algo que suceda sólo con la danza ni tampoco es una generalidad. Los programas de desarrollo que se ejecutan en el territorio, usualmente operan con el mismo mecanismo de verticalidad. Traen expertos de fuera del territorio para desarrollar talleres con comunidades vulnerables que al cierre del ejercicio no son sostenibles. El seguimiento y la construcción de procesos desde la cultura y su contexto demandan de un tiempo y de una permanencia en el territorio.

Lo que deberíamos estar prestos a evidenciar es como el conocimiento que se da a través de la danza varia de un cuerpo a otro ya que su experiencia corporal, delimitará los campos en los cuales se genera el aprendizaje, siendo estas particularidades definitivas al momento de diseñar una propuesta metodológica para la formación, en donde influye el contexto desde donde se baila, la experiencia del cuerpo con el que se baila y el conocimiento del otro con el que

se baila. ¿Cuánto tiempo se requiere para ello? ¿Desde dónde? ¿Cuál es la mirada con la que la institucionalidad se acerca? En este punto es clave la revisión de la sostenibilidad de las iniciativas ya desarrolladas, ya que como flujo de información puede no decantarse y pasar por el cuerpo o fuera de él.

La ruta que te lleva del lugar de donde eres a otro lugar

A mediados de agosto del 2012, gracias a una pasantía otorgada por el Ministerio de Cultura, inicie la investigación "La danza comunitaria en el Pacífico. El caso de la Fundación Tumac en la enseñanza de las danzas tradicionales a niños y niñas de barrios vulnerables de Tumaco", que tenía por objetivo revisar las metodologías de construcción danzaria en comunidad, tomando como referencia el ejercicio de la Fundación que desde el año 69 conserva, recrea y difunde la cultura de los afrodescendientes en el Pacífico sur colombiano a través de manifestaciones artísticas como la danza, la música, el teatro, la artesanía y la tradición oral.

En este contexto, la oportunidad de bailar que esta mediada por la cultura viva, se hace posible porque se construyen en el día a día, en el cotidiano de las comunidades. Su práctica se realiza a través de la "*mímesis*" –copia del movimiento realizado por el maestro– y la repetición de pasos, y a través de la celebración de espacios para la improvisación en los llamados "remates" en los cuales los danceros hombre y mujer, entran en confrontación a manera de cierre de los bailes. Estos espacios tienen una duración variable (dependiente del grupo, de la zona y del público) que aunque preservan marcas en entradas y ritmos generan un espacio de movimiento libre, que permite la creación y la improvisación.

Por otro lado, remitiéndonos a la contemporaneidad del territorio, del año 2000 para acá en el Pacífico colombiano vienen apareciendo estilos urbanos como el *polón*, el *chopa*, el *choque* y la "salsa *choque*", que bajo un principio rítmico común desarrollan una técnica corporal, cuyo origen pueden rastrearse en las danzas tradicionales, en las danzas ancestrales y en el cuerpo de los y las afro en su contexto, referido al mar y a la violencia. Aunque su permanencia es efímera y está ligada a la música –otro rasgo presente en lo contemporáneo que viene de la tradición–, su remanencia da cuenta de una manera de bailar que es reflejo de los pobladores de este territorio convirtiéndose por esta vía en una danza en esencia contemporánea desde el contexto del territorio.

La danza, de pronto estalló delante de mí. Recuerdo la primera frase del informe de cierre: "¿Y qué hago ahora con este cuerpo?" Claro, de repente, dentro de mi experiencia, desde mi movimiento, encontré que la "danza contemporánea" no era del todo propia, no era esencial para mí. Encontré también que la expresión corporal, la creación, la búsqueda propia, no era determinada por el género sino por el proceso que se lleva a cabo para lograrlo.

Llego a la conclusión de que el impulso creativo, la búsqueda del movimiento personal, lo político escondido en el ejercicio de la danza en el sentido comunitario, siempre encuentran rendijas por dónde salir a la luz, siendo tan potentes que en el corazón de lo popular y cotidiano construyen estilos que responden a un sentir propio, autóctono, único en el mundo. Atadas al territorio, su nacimiento y muerte son desconocidas sino entran al aparato de masificación que las hace visibles.

Esto resulta, creo yo, porque en los territorios de la danza, las contradicciones de los cuerpos emergen en movimiento en otros niveles, atados en el caso de Tumaco, a esas pequeñas suspensiones que dan cadencia al movimiento, al choque de un cuerpo contra otro, a los torsos que imitan a los pájaros como queriendo elevarse, a la sensualidad en el cuerpo del negro y la negra, a la búsqueda de rutas y escapes en los trazos en movimiento, a esa "manera" de bailar que no

se aprende o se enseña porque no es una técnica más. Es espíritu, la esencia de lo que se es desde adentro, desde tan adentro que no puede entenderse… el cuerpo pacífico.

¿Cómo construimos puentes?

Por el momento, deberíamos empezar por cuestionar las categorías con las cuales se divide a la danza, partiendo de la hipótesis de que ambas se desdibujan en las realidades del territorio si nos aproximamos a ellas desde un enfoque crítico. Por ejemplo, danzas como la "salsa *choque*" que responde a un concepto de cuerpo y expresión que da cuenta de las prácticas que se caracterizan por ser anónimas, comunes, arraigadas a un territorio y presentes en un *estilo* de bailar[5], son desde esta perspectiva una danza "tradicional" que no tendría como referente obligado el pasado/presente, es decir no se ubicarían en el tiempo solamente, por lo cual de cumplirse con los elementos descritos, algunas danzas populares propias de la contemporaneidad serían también tradicionales.

Por otro lado el carnaval, lo popular, la danza tradicional, donde se recurre a la fusión como herramienta escénica, resultan ser un proceso desde una perspectiva diferencia, de "investigación-creación, donde los elementos complejizan el proceso y su escenificación a partir de la fusión entre géneros y las intervención de otras disciplinas del campo del arte" Ministerio de Cultura 2010, 48), siendo desde esta perspectiva danzas contemporáneas.

Las categorías se desdibujan. La posibilidad de recurrir a un intercambio "intensificado" entre lenguajes del cuerpo implica encontrar pautas que promuevan el trabajo en movimiento con la "gente" como una vía para "*construir un discurso que hable del respeto por el cuerpo y la vida y la definición de una ética de la existencia que se contraponga a la crisis de valores de la sociedad colombiana*" (Ministerio de Cultura 2010, 47), siendo el terreno de lo comunitario, de ese sentir el común, el lugar desde dónde debemos arrojar las propuestas.

Implica también el reconocimiento del otro en condiciones de igualdad. Pensar en la posibilidad de promover ejercicios de formación a formadores donde los maestros y danceros de las regiones vayan a las ciudades a dialogar con su cuerpos cargados de significado, en el mismo tono del cuerpo de los bailarines para construir entre todos la pregunta en la creación y respuesta como identidad, proponiendo para el territorio propuestas formativas incluyentes que hablen de nuestra historia común, que den cabida al conocimiento de las tradiciones y movimiento de otras regiones, que apuesten por la creación y la improvisación y que además hagan emerger nuestros profundos conflictos en medio de éste, que es un país de conflicto.

¿Será mucho pedir? ¿Podremos generar una propuesta de danza ampliada en nuestro país?

Citando a Fuenmayor: "No se trata del estudio etnográfico ni antropológico de nuestras técnicas corp-orales artísticas, sino una propuesta de reconocimiento, de tomar conciencia de las técnicas tradicionales de una sociedad que puedan renovar las propuestas de las artes en general y especialmente, en Latinoamérica donde la dos culturas (primitiva y contemporánea) coexisten en la actualidad" (Fuenmayor 2007, 17).

---

5 Danza clásica en el sentido de Kariamu Welsh, invitada al Primer Congreso Nacional de Investigacón en Danza, quien define lo clásico como presente en todas las culturas, a partir de características como la intergeneracionalidad de la danza, la representación de ideales de una comunidad, el reconocimiento de la misma por el pueblo y la enseñanza de la danza por maestros, ancianos o sabedores que conservan sus tradiciones.

Bibliografía

Arocha, Jaime y Nina S. de Friedemann. 1986. *De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá, Planeta.

De Val, Jaime. 2006. "Cuerpos frontera. Imperios y resistencia en el pos-posmodernismo. En: revista electrónica *Artnodes*. Nº 6. www.uoc.edu/artnodes.

Forsyth, Sondra and Pauline M. Kolenda. 1966. "Competition, Cooperation, and Group Cohesion in the Ballet Company". 1966. *Psychiatry* 29:2. May. Pp. 123-145.

Fuenmayor, Víctor. 2007. *El cuerpo de la obra*. Maracaibo, Universidad de Zulia.

Katz, Helena. 2005. *Um, dois, três. A dança e o pensamento do corpo*. Belo Horizonte, fid.

Lakoff, George and Mark Johnson. 1999. *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York, Basic Books.

Ministerio de Cultura. 2007. *Danza, tradición y contemporaneidad. Reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural*. Bogotá, Ministerio de Cultura.

———. 2010. *Lineamientos del Plan Nacional de Danza. Para un País que Baila 2010-2020*, Bogotá, Ministerio de Cultura.

La danza folclórica entre lo performático y lo sistemático

Andrea Karina García[1]

La danza es una práctica fundamental en el desarrollo de la relaciones sociales, siendo el cuerpo el instrumento para construir a través del movimiento, ejercicios semióticos los cuales representan, transmiten y transitan realidades, pero que a su vez evidencian identidades específicas. Es así que se constituye como un evento expresivo construido desde lo individual y lo social, que tiene un valor universal y simbólico desde el movimiento.

La danza como práctica inseparable de la historia humana vincula no sólo el cuerpo, sino su contexto; es por esto que pensar a profundidad en un análisis cultural y simbólico de la producción artística en todas sus formas, es reconocer que este tipo de producción se moviliza bajo cánones, jerarquías, estructuras y sistematizaciones configuradas desde transcursos históricos, culturales y teóricos que se consolidan y se establecen desde procesos internos y externos de la propia práctica.

Teniendo en cuenta esto, apreciar la danza no debe ser sólo un acto de observación ausente e ingenuo a un objeto o cosa determinado. No es acercarse a una manifestación que sólo tiene procesos organizativos específicos, que se activan de manera lineal y sólo desde formas declaradas. Estamos hablando de eventos comunicativos, los cuales generan experiencias mientras crean significados y viceversa, actos performativos que están cargados de realidades vividas y no referidos sólo a una forma, estructura o técnica.

En los procesos danzarios hay posibilidades infinitas de percibir y reconocer imaginarios, problemáticas sociales, medios de alienación, simbologías de consumo y mecanismos que coartan derechos y vivencias desde muchos puntos de vista del ser humano; además, se amplían las construcciones conceptuales que desde esta práctica se pueden generar. Es así que la danza es observadora y ejecutora participativa de sus propias construcciones teóricas, simbólicas y culturales.

Tomemos la danza entonces como práctica artística y como acción performativa misma. Replanteándola como evento en donde se recrea, se reconstruye, se reexperimenta, se revive y se reformula no sólo el arte sino la cultura

1 Licenciada en Educación Artística (UNIMINUTO Bogotá), Máster en Estudios Teóricos de la Danza (Instituto Superior de las artes –ISA–, La Habana - Cuba). Candidata a Magíster en Estudios Artísticos (Universidad Distrital Francisco José de Caldas). Diplomado en Gestión Estratégica de Procesos Culturales (Universidad del Rosario). Docente, Universidad Minuto de Dios - Licenciatura en Educación Artística. Coordinadora académica, Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folclore y de las Artes Tradicionales (CIOFF), sección Colombia.

y su movilización. Es probable teniendo en cuenta lo anterior que el bailarín, actor, ejecutor, intérprete, empiece a movilizarse en una antropología de la experiencia[2], redefiniendo las formas de representación y lectura que han estado planteadas para una danza llamada hoy folclórica.

Bruner afirma que: *"La experiencia se construye culturalmente mientras que la comprensión presupone la experiencia"*. Es aquí donde la danza folclórica empieza a tomar un lugar de enunciación. Esta práctica danzaria como evento, consolida y moviliza significados generados en ella y para ella. Es una estructura viva que con contradicciones promueve procesos estáticos, preestablecidos, individualizados, en un corpus sistematizado que en muchas ocasiones se convierte en textos simbólicos, pasivos que se arraigan como objetos coleccionables, clasificables y descriptibles. Estructuras de movimiento descontextualizados de una realidad o enclaustrados en un solo contexto, en donde la necesidad clasificatoria (esa lucha por la clasificación como nombraría Bourdieu), dispone un confort y una seguridad a esta danza, consolidándola como disciplina desde la posibilidad de imponer visiones y verdades, para enunciarse, para constituirse, y en este caso, para transitar.

Sin embargo, y como lo diría Gisela Cánepa, "las formas de cultura expresiva no deben ser confundidas con un texto o significados preestablecidos. Por el contrario, tomadas como proceso comunicativo de significados, crean eventos donde los significados se constituyen mientras son experimentados" (Cánepa Koch y Bigenho 2001, 13).

Sin duda, la naturaleza misma de la danza, como evento, le reclama a la práctica de la danza folclórica la performatividad: la creación desde la realidad experimentada, los textos cargados de significados pertinentes y vitales, la praxis, la construcción colectiva, la práctica significativa, la apropiación, y el disfrute a los tránsitos de un cuerpo contemporáneo que constituye una danza en el aquí y en el ahora, no en textos silenciosos con significados preexistentes que no transitan por el devenir vivo, es decir; no le dan expresión a estas experiencias pasadas que se pueden reinterpretar en experiencias presentes transformándose en un acto comunicativo vinculante. Siendo entonces, no sólo la danza folclórica que interpreta comportamientos como ajenos, moviliza estructuras de manera ausente y se asegura en sus realidades inamovibles.

Es necesario entender que a la danza folclórica este posicionamiento sistemático le ha funcionado desde un estructuralismo[3] que es útil en esta modernidad: las categorías, las reglas y los argumentos presentados en este campo de la danza han sido fundamentales para su propósito técnico y académico, sin embargo el texto y el contexto de ésta práctica siempre estará movilizándose atendiendo a las condiciones de la naturaleza dinámica de las construcciones humanas.

---

2 Experiencia equivale a Erlebnis, concepto desarrollado en la hermenéutica de Dilthey. Lo que es "vivido a través de" (Bruner y Turner 1986) la realidad a la que el observador puede acceder (y en este sentido se incluye tanto al investigador como al actor social mismo) no es realidad vivida, sino la realidad experimentada. Es la experiencia articulando las instancias de interacción, actividad, representación (performance), agente y agencia humana, actor, persona, yo, individuo, sujeto, todo ello ante los nuevos escenarios en la construcción de los objetos de estudio en antropología que son promovidos desde una perspectiva que considera una etnografía que contemple en su realización los temas de la intersubjetividad, la reflexividad y el dialogismo. En este caso tomando la danza como evento y al bailarín como investigador y experiencia. En una historia de vida, la distinción se da entre la vida en cuanto vivida (realidad), la vida en cuanto experiencia (experiencia) y la vida en cuanto dicha (expresión). Hay brechas inevitables entre realidad, experiencia y expresiones y las tensiones entre ellas constituyen el nodo problemático de la antropología de la experiencia.

3 El que busca una patrón generalizado, un modelo pero a un nivel más profundo, subyacente al comportamiento, concebido como una manifestación de superficie. De ese modo, la experiencia es transformada en un conjunto de reglas.

Es así que las variaciones con respecto al significado[4] y la función inicial de una manifestación como la danza folclórica son cada vez más amplias en la medida que el contexto, la comunidad y la vivencia personal cambian la versión de su estructura elemental (moderna) al entrar en contacto con ella. Atendiendo a esto, el acto creador se desarrolla en una vía de ida y vuelta en donde las formas se movilizan, y este evento performático constituye un acto en ejecución vivo (no estático).

Teniendo en cuenta lo anterior y al contrario de lo que muchos pueden pensar, en la danza folclórica[5] ebulle la experiencia creativa y el acto performático (en el momento del evento mismo) generando una vinculación entre forma expresiva, experiencia y memoria de forma "natural" (no artificial).

La complejidad de visibilizar este vínculo comunicativo está en las construcciones que circulan de manera habitual al respecto de la práctica de la danza folclórica, las cuales invisibilizan y desmotivan estos caminos "alternativos". Desmotivaciones que se sustentan en la subalternización de la creación, frente a las edificaciones aferradas a referentes identificables que determinan caminos creativos específicos. Es decir, a autores[6] que recolectaron "folclor", describieron y escribieron sus observaciones y anécdotas dentro de registros personales o en un quehacer coleccionista. Personas que impulsaron argumentos que posteriormente fueron apropiados y masificados, sin una reflexión pertinente en el proceso de interpretación de estos textos. Nociones que se convirtieron a través de la historia y el tránsito de estos discursos, en la columna vertebral fundamental en los constructos coreográficos de la mayoría en el tránsito de esta danza, producciones de sentido que transitaron y aún hoy son los vigentes.

---

4 En la danza folclórica hay unificaciones, patrones, estructuras e imaginarios dignos de estudio que integran no solo movilizaciones artísticas, culturales, estéticas, y semióticas sino que también hay estrechas relaciones entre discursos dominantes y argumentos posicionados sobre no solo las formas de hacer "bien" sino las formas de pensar "correctas".

La funcionalidad de las prácticas simbólicas para la movilización de valores que se le atribuyen al arte, cargan procesos estructurados en los textos artísticos, procesos que vinculan conexiones disciplinares, indisciplinares y interdisciplinares importantes. En este caso, estamos hablando de prácticas parametrizadas tradicionales de comportamiento frente a la creación y la intención específica de esta danza, las cuales generan debates y tensiones concretos.

La danza folclórica como texto se compone de: estructuras determinadas con respecto a las formas simbólicas de lo folclórico, relaciones simbólicas articuladas por procesos históricos, jerarquización de estructuras de movimiento en relación con la lógica instalada de lo que se debe incorporar en este texto danzario, elementos formales que constituyen específicamente este tipo de danza, contenidos e ideas esenciales que deben transitar para lograr la comunicación, entre otros.

5 En palabras de Stuart Hall, remplazar conceptos por otros "más verdaderos" o que aspiran a la producción de conocimiento positivo, es complejo; deconstruir y someter a una "borradura" estos conceptos clave, puede indicar que ya no son útiles en su forma originaria. Sin embargo, siguen vigentes, porque no fueron superados dialécticamente y no hay otros conceptos enteramente diferentes que puedan reemplazarlos, así que no hay más remedio que seguir pensando con ellos, aunque ahora sus formas se encuentren destotalizadas o deconstruidas y no funcionen ya dentro del paradigma en que se generaron en un principio. Es así, que ahora hablar de danza folclórica es replantear el concepto y la práctica al que se tenía en los años 70.

6 Como Guillermo Abadía, apropiándose del espíritu de los años 70 a nivel latinoamericano, quien, impulsado por la "identidad cultural", fomentó el reconocimiento y la sistematización como acto defensa de la transculturación inminente, en un sentir rescatista frente al apocalipsis que asechaba a la tradición popular por la modernización de la sociedad, desarrollando un compendio que sistematizó, organizó, homogenizó y generó pautas. Es así que puedo decir, que alrededor del folclor se construyo un discurso, aquel que consolidaba dinámicas frente a la identidad, la tradición, el rescate y la cultura, especificando prácticas, construyendo limites y buscando la identidad en su misma movilidad discursiva. Estableciendo las formas de hacer, y los lineamientos para crear.

No se pretende contrariar la autenticidad de estas construcciones y caminos creativos, el pensamiento esencialista que los circula, o el propósito que busca cierto tipo de danza folclórica pura. Lo que en realidad importa aquí, es entender que la danza folclórica como evento se está redimensionando, se está reconstruyendo y se está desbordando de estos sistemas tradicionales, en un acto dinámico entre realidad y representación. En donde el bailarín es experimentador, constructor de experiencias propias, teniendo un acercamiento a la memoria y al "folclor" mediante procesos intersubjetivos conscientes y coherentes a su contexto.

Sin duda, la danza folclórica como texto y evento determina procesos simbólicos complejos. Se encuentran varios niveles en las fuerzas simbólicas entramadas y a su vez en las conexiones interpretativas que se desarrollan al interior y exterior de ella. Estas posiciones interpretativas pueden estar permeadas por estructuras hegemónicas y contenidos consolidados que configuran mayormente procesos restringidos que dificultan la mediación entre creación y folclor.

Sin embargo, están otras estructuras que establecen marcos móviles, acogiendo realidades y sensaciones desde la experiencia y la constitución praxeológica de un cuerpo creador en contexto actual.

Acogiéndolo anterior y en aras de reflexión es importante plantear, que las realidades arbitrariamente constituidas con respecto a las formas de ejecutar, hacer o estructurar se inmolan en un espacio político de transformación y negociación de relaciones, interpretaciones y representaciones en la acción performática en sí, es así que la danza se convierte en un espacio democrático absoluto de estrategias y construcciones.

En la danza folclórica, sin dudar, el momento creativo no puede subordinarse a la forma, a la estructura, al artificio; por el contrario debe desprenderse de vivencias significativas reales, sugerentes, dejando hablar a los cuerpos llenos de experiencia y realidad contextual, reinventado y prolongando estos espacios políticos de conformación de nuevos significados a través de la no artificialidad es decir, a través de una corporalidad real. Así, las técnicas, los estilos y las estructuraciones "ajenas" naturalizadas en los procesos de creación que se han transitado en la danza folclórica no sólo tendrán como objetivo formas efectivas y funcionales de hacer, sino experiencias significativas que vincular como acto comunicativo.

La historicidad, la intencionalidad estética y las formas de representación han sido dinámicas en la práctica performativa de la danza, lo que en definitiva genera un amplio campo de estudio en edificación en donde las construcciones están por venir.

Bibliografía

Abadía Morales, Guillermo. 1983. *Compendio general de folclor colombiano*. 4ª ed. Bogotá, Biblioteca del Banco Popular.

Bauman, Richard. 1992. *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-Centered Handbook*. New York, Oxford University Press.

Blasco Miñana, Carlos. 2006 [2000]. "Entre el folclor y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia". En: *A Contratiempo. Revista de M*úsica en la *Cultura*. ISSN: 0121-2362. www.humanas.unal.edu.co/colantropos. Bogotá. Nº 11, pp. 36-49.

Bruner, Edward and Victor Turner. 1986. *The Anthropology of Experience*. Chicago, University of Illinois Press.

Cánepa Koch, Gisela y Michelle Bigenho. 2001. *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. 1ª ed. Lima, Universidad Católica del Perú.

Guerra, Ramiro. 1989. *Teatralización del folclor y otros ensayos*. La Habana, Letras Cubanas.

Hall, Stuart. 1997. "Discurso, poder y sujeto". En: *Representación: representaciones culturales y prácticas significativas*, cap. 1: "El trabajo de la representación". http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf.

———. 2010. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán, Envión / Instituto de Estudios Peruanos / Universidad Javeriana / Universidad Andina Simón Bolívar.

———. 1996. "Introducción: ¿quién necesita identidad?". En: Stuart Hall y Paul du Gay (comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu. Pp. 13-39.

Martín, Alicia (comp.). 2005. *Folclore en las grandes ciudades*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.

Serrano, Antonio. 1986. *M. Foucault. Sujeto, derecho, poder*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Simposio Perspectivas somáticas

Coordinadores: Ana Carolina Ávila Pérez
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez

Despertar al sonido. Danza-movimiento-terapia con música en vivo en la rehabilitación psiquiátrica

Martha Raquel Herrera Muñoz[1]

Preámbulo

En primer lugar, quisiera agradecer esta invitación, y felicitar la iniciativa proveniente del grupo de investigación "Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo" al generar este Segundo Congreso Nacional de Investigación en Danza, además de abrir un nuevo simposio, "Perspectivas somáticas", para darnos la oportunidad de participar a quienes trabajamos en este campo. Considero que es de gran importancia este espacio dedicado a un movimiento investigativo específico en la danza en Colombia y la posibilidad de que se nutra del intercambio entre sus diferentes actores y de la multiplicidad de aspectos que abarca esta disciplina.

Les hablaré aquí de la danza desde un concepto amplio, la danza que involucra cada instante de la vida de todos y cada uno de los seres humanos, me referiré a la danza interior, esa danza que nos pertenece a todos y que está marcada por el ritmo del latir del corazón, por la sinfonía de los fluidos sanguíneos y linfáticos. Me referiré también a la danza exterior, aquella conformada por cada movimiento del cotidiano vivir, danza que da forma a las aspiraciones o a las tensiones profundas. Desde que nos levantamos hasta que nos acostamos cada movimiento ligado al siguiente cumple nuestra coreografía en el espacio y tiempo del diario vivir. Desde este punto de vista todos sabemos danzar. Ésta es la danza con la que se trabaja en la danza-movimiento-terapia, la danza en su forma más simple, el lenguaje de las emociones profundas.

Mi punto de partida… "El espacio no es el mismo para todos"

Crecí soñando con amplios espacios para danzar, para que todos pudiéramos dar pasos como fierecillas sin fronteras, elegí entonces el camino de la arquitectura para crearlos. Pronto mi desarrollo profesional investigando el espacio me llevó a explorar las relaciones del cuerpo con el movimiento en el espacio.

Una mañana (junio de 2008) tuve la oportunidad de trabajar en una asesoría para la remodelación de una clínica psiquiátrica en la calle 180 de Bogotá. Observando un grupo de pacientes allí encerrados tuve la sensación de que se les estaba negando tantas cosas. Fue la primera ocasión en la que pensé en la danza y la música como modalidades para que las personas pudieran sentirse mejor, incluyéndome desde luego. Me tomé la libertad de avanzar esta idea al

1 Danza-terapeuta, Asociación Profesional Italiana Danza-Movimiento-Terapia (APID).

equipo médico pero no tuvo acogida por no tratarse de una propuesta con bases científicas. La existencia de la danza-movimiento-terapia me era completamente desconocida como modalidad de tratamiento, así que no tuve argumentos, sólo mi silencio como respuesta. Además me quedó claro que encontraban incongruente que una arquitecta quisiera ir a danzar con los pacientes psiquiátricos. Lo cierto es que yo no entendía lo delicado del tema pues las terapias no se pueden improvisar, yo quería sólo ir a bailar junto a los pacientes de la clínica e ignoraba la importancia de una formación y un entrenamiento muy juicioso para poder ponerse al servicio de los demás en el campo de la ayuda psicológica.

Continué con mis indagaciones en conceptos de espacio y sus relaciones con el cuerpo y el movimiento en Italia, allí esas indagaciones toparon con la disciplina de la danza-movimiento-terapia, DMT. Mi carrera profesional en donde cada proyecto arquitectónico era un pretexto para diseñar espacios que se llenaran con las danzas del cotidiano vivir de sus habitantes, se ve entrelazada desde ese momento con la DMT, una disciplina en la que encontré la posibilidad de integrar mis inquietudes e indagaciones. El espacio no es el mismo para todos, en DMT cada uno se lo construye a partir de las propias experiencias y con la propia danza y movimiento.

Acercamiento a la DMT

En octubre del 2008 ingresé a una escuela de formación en DMT de la Asociación Profesional Italiana de Danza-Movimiento-Terapia. Tuve que firmar un contrato en el que me comprometía a frecuentar 1.200 horas de formación de base y 350 horas de práctica antes de ser danza-movimiento-terapeuta. La lista de materias que conformaban el plan de estudios era muy atractiva: danza contemporánea, historia y modelos, análisis del movimiento, historia de la psicología, medicina tradicional china, psicología zen, shiatsu, movimiento ritual de A. Halprin, Feldenkrais, seminarios de anatomía experiencial y otros más. Sentí que estaba volviendo a aprender a caminar, no entendía bien hacia dónde me dirigía ni qué quería decir volverme danza-movimiento-terapeuta, tenía sólo ese contrato firmado y contaba además con la siguiente definición de la DMT impresa en ese documento:

La danza-movimiento-terapia, como en la definición aceptada por la Asociación Profesional Italiana de Danza-Movimiento-Terapia (APID), miembro profesional de European Association of Dance-Movement-Therapy (EADMT), es una modalidad específica de enfoque hacia una pluralidad de manifestaciones de la patología psíquica, somática y relacional. En general es una disciplina orientada a promover la integración física, emotiva, cognitiva, la madurez afectiva y psicosocial, el desarrollo del potencial creativo y la calidad de la vida de la persona. Es decir que la DMT retoma los recursos del proceso creativo de la danza y el movimiento para promover esa integración y promueve así el bienestar y la calidad de vida de la persona. Responde a la necesidad de recuperar el cuerpo y su memoria como fuente de conocimiento y de estímulo para la creación y la transformación personal y social.

En ese mismo documento encontré una buena descripción:

> Se denomina “danza-movimiento-terapia” una clase de figura profesional operante en campo clínico y/o socio educativo, con funciones de prevención, rehabilitación y terapia, por medio del lenguaje corpóreo (danza y movimiento) en sus valencias representativas, comunicativas y simbólicas. El profesional:
>
> – Conoce el lenguaje del cuerpo, del movimiento y de la danza;

– Conoce el proceso creativo y sus implicaciones en el plano emotivo, psicológico y cognitivo, haciendo referencia a diversos modelos teóricos;

– Aplica dichos conocimientos con fines de prevención, rehabilitación y terapéuticos frente al malestar sensorial, motor, psicológico, relacional y social colaborando con las otras figuras profesionales;

– Está en grado de formular planos de intervención diferenciada según los participantes involucrados;

– Desarrolla su práctica en ambiente público y privado respetando la deontología profesional.

Iniciando mi recorrido de formación entendí que en la escuela que había elegido, este perfil está allí caracterizado por la llamada "toma de conciencia" experimentada a través de conceptos provenientes del Oriente y sobre la base de su milenaria cultura del cuerpo-mente. Este tema será mejor contextualizado más adelante. Empecé a comprender también que la DMT entra en una categoría más amplia, la de las terapias no verbales, entre las cuales están el arte-terapia, teatro-terapia y músico-terapia, pero surgió la pregunta: ¿desde cuándo y quiénes empiezan a ver el acto creativo como posibilidad de cura y de transformación? Regresemos un momento a los antecedentes de la DMT.

Apuntes históricos

> *Si buscamos la verdadera fuente de la danza, si nos dirigimos a la naturaleza, encontramos entonces que la danza del futuro es la danza del pasado, la danza de la eternidad, que ha sido y será siempre la misma.*

Isadora Duncan

Isadora Duncan, una de las primeras semillas, embrión de la transformación de la danza, fue fuente de inspiración de las generaciones sucesivas de bailarines de la *modern dance* y de la *danza libre*, que dieron origen a la danza terapéutica. Inicialmente las experiencias de DMT se desarrollaron en Estados Unidos de América durante los años 40, luego en los años 50, en Gran Bretaña, y en Francia a partir de los años 60. En Italia los primeros pasos se dieron en los años 70 con docentes extranjeros. Las primeras estudiosas del tema pusieron las bases para el desarrollo futuro de la disciplina y hoy constituyen las raíces de referencia, más allá de la unicidad y del enfoque original que cada una desarrolló y de los varios métodos que las generaciones sucesivas de danzaterapeutas han creado a partir de la propia experiencia de trabajo.

Los nombres que dan inicio a las principales metodologías entre los anos 40 y 60 del siglo xx fueron Marian Chace, Trudi Schoop, Mary Whitehouse, Anna Halprin, Blanche Evan e Irmgard Bartenieff, quienes trabajan en Estados Unidos, mientras la argentina María Fux desarrolla su propio método en su país natal y en Italia a partir del momento en el que presentó su método en un congreso llevado a cabo en el Centro de Audiofonologopedia de Roma en los años 80.

Lo que une a estas pioneras en su debut es, sobre todo, el conocimiento profundo del arte de la danza como forma de expresión y de comunicación humana, conocimiento que deriva de la experiencia personal como danzadoras y maestras de danza. Todas ellas son hijas del movimiento de renovación de la danza en los inicios del siglo xx, este movimiento tuvo de hecho una influencia fundamental en el desarrollo de la danza-terapia. A partir de las ideas de Isadora Duncan,

de Denishwan, de Rudolf Laban, hasta las formulaciones más maduras de la *modern dance* norteamericana y de la *danza libre* europea, los danzadores recuperaron el significado de la danza como forma de arte para dialogar con los problemas del presente histórico, ya sea desde un punto de vista psicológico que desde el social y cultural, buscando nuevos temas coreográficos. El artista-danzador toma parte en primera persona en el proceso creativo, a través de una búsqueda profunda dentro de sí mismo con el trabajo de improvisación, abriendo de esta manera el camino a una concepción de la danza como transformación de la persona. Lo que hace la danza moderna es restablecer la unidad profunda entre la danza y la vida, recupera además el significado simbólico y ritual del movimiento perteneciente a las culturas arcaicas: "cuando la danza estaba en el corazón de cada aspecto del vivir" (Humphrey 2001, traducción mía), volvemos a la danza que evidencia cada movimiento del cuerpo y cada movimiento psíquico como una sola cosa, dos aspectos de una misma realidad. Danza y terapia se reencuentran y como en las sociedades tradicionales, son de nuevo la base de verdaderos rituales terapéuticos.

Marian Chace y Trudi Schoop fueron las primeras que utilizaron los elementos fundamentales de esta nueva concepción de la danza en los hospitales psiquiátricos, trabajando con personas con diagnósticos como esquizofrenia. Irmgard Bartenieff aplicó los principios de la danza libre al trabajo con niños *diversamente hábiles* y adultos psiquiátricos; Blanche Evan y Mary Whitehouse evidenciaron la importancia y la eficacia de una terapia mediante el movimiento también con personas adultas. María Fux ha creado y utiliza un método de danza-terapia basado sobre la dimensión creativa presente en cada persona. Trabaja con grupos integrados de personas con diversas habilidades; Anna Halprin ha llevado la danza a ocuparse de temas sociales como los conflictos raciales, el SIDA, el cáncer.

A partir de las experiencias de las pioneras, enriquecidas por las experiencias de las generaciones sucesivas, se han ido creando varios métodos. Cada escuela desarrolla una mirada personal y única haciendo referencias a enfoques teóricos provenientes de diversos campos del saber. Es así como puede responder a las necesidades de las personas con quien construye la propia práctica. En la actualidad conviven varias teorías de referencia y distintos enfoques en los cuales el danzaterapeuta hodierno puede encontrar raíces sólidas en el trabajo de las pioneras.

Cada terapeuta, desde su propia referencia teórica, expresa la propia síntesis de todo aquello que ha sido y es antes de cada sesión. Con su creatividad y respeto por la individualidad del participante y la veracidad del momento, da lugar a un enriquecimiento de la disciplina de la danza-terapia y permite que esta permanezca, en modo auténtico y verdadero, como un arte terapia creativa que ayuda en el proceso de autosanación.

Teoría de referencia del presente trabajo. DMT, método entre Oriente y Occidente de Elena Cerruto

La bailarina y coreógrafa italiana, Elena Cerruto, al concluir su diplomado como maestra de danza en la Federación Francesa de Danza (1980), crea su propia academia en Milán. Allí involucra en la danza como arte, a los bailarines profesionales y a los no profesionales, a las personas no "dotadas", personas que no habían dedicado la propia vida a la danza y sin embargo dedicaban algunos instantes libres a probar gestos frente al espejo. Ella creía y cree firmemente que la danza de estas personas que no son profesionales tiene la autenticidad de una resolución de vida, su "ser y estar" manifiestan una relación vital con la fuerza de gravedad y la realidad. El tiempo de la coreografía nace de la experiencia del cotidiano de cada uno. La DMT para Elena Cerruto, es la danza en su forma más simple: "es el lenguaje de las emociones profundas; en la acción creativa de la danza se realiza un recorrido de transformación en la continuidad, un camino en la espiritualidad del cuerpo. El espacio-tiempo de la danza en el cual se mezclan el sentido del limite y

el sentimiento de la trascendencia, se convierte en un inagotable viaje de búsqueda, encuentro e crecimiento" (Cerruto 2008, 15).

Es en este concepto de danza en el cual me siento reflejada. Les hablé en el preámbulo que la danza a la que me refiero abarca un concepto amplio, una danza que involucra cada instante de la vida de todos y cada uno de los seres humanos, una danza que como soplo vital da forma a las aspiraciones o a las tensiones profundas que de otra manera generarían implosión. Ver que este soplo vital se manifieste en búsqueda de sí mismo y recoger ya una suerte de primeros resultados que tienen que ver con el bienestar de las personas son las primeras señales que le revelaron a E. Cerruto el aspecto terapéutico ya ínsito en la danza contemporánea.

Desde entonces, al tiempo que lleva a cabo su investigación, se ocupa de la difusión de la danza en escuelas y estructuras públicas en Italia, México, São Paulo, Barcelona y Paris. En estos años va creciendo en ella un gran interés por la vivencia simbólica que la lleva a integrar las técnicas occidentales de expresión corporal con las prácticas de conciencia del Oriente (yoga, meditación, zen, shiatsu). Ella constata que la esencia profunda de estas prácticas da forma a los fuertes contenidos psíquicos y emocionales que mueven a las personas para encontrar la danza terapéutica dentro de sí, crea entonces la *DMT método entre Oriente y Occidente.*

En síntesis, la *DMT entre Oriente y Occidente* propone un recorrido terapéutico libre de expectativas y tensiones debidas al tener que alcanzar un resultado preconcebido. No obliga a aprender posiciones, pasos o movimientos precisos, sino que ve como protagonistas elementos como la sensibilidad y la creatividad. Su propósito es acompañar a cada persona al encuentro con sus posibilidades creativas teniendo en cuenta los tiempos, diversos para cada uno, y el respeto del territorio individual. La danza es en sí misma energía vital, creativa, y como tal es terapéutica.

Las sesiones de DMT son experiencias guiadas por los cinco elementos del Chörten tibetano. El Chörten tibetano es una estructura arquitectónica simbólica, conformada por cinco figuras geométricas, un cubo a la base sobre el cual reposa una esfera que sirve de soporte a un cono que sostiene un cuarto de luna dentro de la cual se encuentra el vacío o espacio. Estas formas geométricas representan respectivamente los cinco elementos: Tierra, Agua, Fuego, Aire y Espacio o Vacío. En cada sesión de DMT se propone una reelaboración de este simbolismo traduciéndolo en términos de movimiento interno como sentimientos, pensamientos, estados perceptivos y de movimiento externo como dibujos y formas del cuerpo danzante.

El conocimiento del *método entre Oriente y Occidente* se adquiere luego de la experiencia directa y es entonces cuando rinde su contribución verdaderamente única, por ahora intentaré esbozar un ejemplo de un inicio de actuación terapéutica. En las primeras sesiones de DMT el grupo de participantes hace la danza de la Tierra, la Tierra se entiende en este caso como fundamento necesario para el crecimiento, Tierra de donde sacamos nutriente para dirigirnos hacia el mundo. La Tierra es enraizarse y centrase: dibuja lo concreto del sentir "los propios pies" anclados a una base sólida y segura; define fronteras, establece límites, favorece impulso y sostenimiento. La Tierra representa el contacto consigo mismo, el trabajo individual, el contacto con el propio límite. En DMT el límite es fuente de creatividad. Se utiliza la música como estímulo primordial y en el elemento Tierra evidencia el componente rítmico como contención. La Tierra da forma al cuerpo en el espacio. "Si adherir a la tierra es adherir a la realidad, adherir a la música es hacerse realidad corpórea que recibe y traduce el sonido en movimiento" (Cerruto 2008, 68).

Cuando el grupo ha desarrollado la danza de la Tierra suficientemente y conforme a las propias necesidades de tiempos, sucede de manea espontanea, que la danza del grupo se transforma en danza del Agua. El Agua permite el movimiento, fluye y corre según las circunstancias. Así naturalmente se suceden uno a uno los elementos, al Agua sigue

el Fuego, el Aire y el Espacio y no importa con que grupo de personas se esté trabajando o en cuál territorio geográfico, la danza evoluciona siguiendo el orden del Chörten tibetano. En la filosofía tibetana nosotros somos los elementos, este argumento está profundamente tratado en el libro *Arco iris de la energía liberada*, de Ngakpa Chögyam (1986), considerado como uno de los maestros que mejor presenta a los occidentales la filosofía tibetana, su texto hace parte fundamental de bibliografía de estudio de la *danza-movimiento-terapia*, método entre Oriente y Occidente.

Al concluir cada sesión, quien lo desea puede compartir palabras desencadenadas por la danza y la propia vivencia, dentro del círculo de participantes, que forman una rueda. La rueda, en este caso, es un espacio simbólico que acoge toda clase de expresiones, comentarios y apreciaciones y no los juzga.

Para el terapeuta la simbología del Chörten es inmediata e intuitiva por esa relación con los elementos naturales de los que ya hablamos, así mismo esos elementos evocan cualidades y dinámicas que se pueden encontrar en cualquier nivel de experiencia en la DMT. Constituyen además puntos de vista sobre la experiencia misma: "Estos puntos de vista facilitan un observarse a sí mismo, observar a los demás y al mundo sin enjuiciar ni interpretar, permiten además una observación contemplativa del paisaje coreográfico acogiendo los rasgos y manteniendo la capacidad de intervenir con fines que favorezcan la armonía y los equilibrios" (Cerruto 2008, 54).

Sigue una síntesis esquemática de los aspectos metodológicos ligados a la progresión del Chörten:

Puedo concluir este punto diciéndoles que el enfoque de la *DMT entre Oriente y Occidente* de E. Cerruto se basa en:

- La visión oriental holística de la salud y de la enfermedad, del arte del vivir el instante presente, del cuidado y de la relación terapéutica;
- El enfoque artístico, fuertemente teatral de la danza-terapia de Maria Fux;
- La *modern dance*, en particular el estilo Humphrey-Limón;
- La filosofía fenomenológica y en la psicología humanística de Carl Rogers.

Contenido de la investigación

Desde inicios del siglo XX hasta nuestros días han sido demostradas las bases de la importancia de la danza-movimiento-terapia en sus diferentes ámbitos de aplicación educativo, de rehabilitación y psicoterapéutico, en Europa, Asia, Estados Unidos y en el sur de Suramérica, mientras que en Colombia aún es muy incipiente el conocimiento de esta disciplina. Con el intento de responder a la solicitud de las personas que generaron este Segundo Congreso Nacional de Investigación en Danza, dentro del simposio "Perspectivas somáticas", haré aquí una síntesis de mi proyecto de investigación que constituye lo que fue mi tesis de diplomado en DMT en Italia y se desarrolla en el ámbito de la rehabilitación psiquiátrica.

Antecedentes

Desde el año 2010 hasta el 2012 trabajé como danzaterapeuta con grupos de pacientes del Centro de Alta Atención para la Rehabilitación Psiquiátrica (CRA), del Hospital de Niguarda en Milán. Los pacientes que tienen acceso al CRA son aquellos a los que se les ha diagnosticado enfermedades psiquiátricas crónicas, entre las cuales las psicosis graves y que luego de una hospitalización de urgencia son dados de alta para entrar en un proceso de rehabilitación. Para estas

personas, además de las terapias farmacológicas, está previsto que emprendan una terapia de grupo y una psicoterapia individual, esta última es rechazada por la gran mayoría de ellos.

Normalmente las personas perciben que tienen una frontera respecto al mundo que le rodea y respecto a las otras personas. La experiencia psicótica se caracteriza por una extrema permeabilidad de esa frontera y ésta no está en grado de desarrollar la necesaria función de filtro respecto a lo que está dentro de sí mismo y lo que está afuera: la persona tiene entonces la sensación de confundirse con el mundo y así mismo no logra hacer experiencia de contacto con ese mundo. Es por eso se habla de interrupción del contacto con la realidad, la unidad de la imagen del cuerpo se encuentra destruida porque el contacto con la realidad es algo extremamente doloroso y angustiante, el cuerpo, es decir lo que permite tal contacto y que a cada momento lo vuelve concreto y vital, es negado.

Cuando la sensación de no tener frontera es continua, el comportamiento apático y la inmovilidad pueden ser intentos para tener bajo control la situación y minimizar la angustia. Con este comportamiento y con el efecto sedativo de los fármacos se presentaba el grupo de pacientes a las sesiones de DMT generándose un ambiente difícil para desarrollar la terapia: los pacientes no escuchaban la música.

Esta primera dificultad que imposibilitaba el desarrollo de las sesiones y por lo tanto volvía inútil mi rol como danzaterapeuta hizo necesaria una preinvestigación en los principales aspectos de integración psicosomática de la música en la danza (Herrera Muñoz 2013, 24), y además, revisar los aspectos anatómicos del aparato auditivo para buscar un posible camino de intervención.

En esta preinvestigación pude sacar a la luz otras investigaciones científicas que demuestran que:

- Escuchamos el sonido también a través del tejido óseo, circundante al oído, el cual recoge las solicitudes provenientes de todos los distritos corpóreos.
- La danza es un evento psicosomático global, puesto que, a través de todo el cuerpo se expresan vivencias sentimentales, emociones. La danza concretiza en modo ejemplar la dimensión psicosomática a la cual está naturalmente ligada (Herrera Muñoz 2013).

Pude ver también que en realidad todos los órganos sensoriales, la vista, el gusto, el olfato, el tacto actúan en la misma dirección, aquella de la escucha del universo: el cuerpo en su totalidad participa a la explotación de los mecanismos que inducen la facultad de la escucha.

Sabemos que *hoy la forma más común de escuchar música es a través de fuentes grabadas*. Pero la música en vivo, integrando la visión con la audición, adquiere una valencia emotiva más rica y diversificada. Un músico que se exhibe en frente a un público, inevitablemente, interactúa con él: “sus emociones se suman a aquellas que los espectadores le evocan y viceversa, convirtiendo la performance en única e irrepetible, fruto de la interrelación emocional mutua” (Ansaldi 1993, 39-42).

Siguiendo estos criterios el proyecto de investigación se encaminó a demostrar la potencialidad de la música en vivo en sinergia con danza-movimiento-terapia, en ámbito psiquiátrico: ¿el despertar al sonido hará posible la terapia de rehabilitación?

Objetivos

El objetivo principal de la intervención de DMT con valencias de rehabilitación, en este Centro, fue aquel de reactivar sectores deficitarios, funciones no evolucionadas o regresivas, potenciando las capacidades del individuo preparando un reingreso o integración en la colectividad. En estos casos la gratificación inducida por las valencias artísticas de la DMT facilita una activación global y sectorial.

Para lograr este objetivo principal es necesario:

- Redescubrir la capacidad de escucha de las propias emociones y de comunicación del malestar, además de la escucha y observación del otro.
- Favorecer el placer de expresarse a través del movimiento corporal en un clima estimulante y libre de prejuicios, juicios e interpretaciones.
- Desarrollar las potencialidades expresivas y comunicativas de la creatividad y de la fantasía
- Reducir las consecuencias negativas de los eventos traumáticos.
- Explorar sensaciones de bienestar.

Acciones

El trabajo que realicé hizo especial referencia a la visión oriental del arte y al enfoque humanista de C. Rogers. En la primera el arte se considerada no como una habilidad sino como una experiencia del ser, en la cual la forma exterior no es el fin último sino solamente el signo visible que debe conducir hacia la forma interior del ser (Herrigel 1986, 69): "es un período de espontaneidad y de atención a los impulsos de la intuición" (Brazier 2003, 23). En el enfoque humanista de Carl Rogers (lecciones de psicología en el Centro Sarabanda con la docente Elena Faini), un paciente psiquiátrico no es una persona enferma, sino una persona que está viviendo una experiencia psicótica. Por muy grave que sea su trastorno y por muy profundamente que esté afectada, la persona no es sencillamente un enfermo clasificado según una etiqueta diagnóstica, o un receptor pasivo del tratamiento, sino que es artífice de su propio proceso hasta donde le sea posible. El acento se pone mayormente en la parte sana, en lo que cada persona es y en lo que puede hacer, a pesar de sus limitaciones, y no en lo que no es o no tiene capacidad de hacer, aquí los límites son vistos como posibilidades creativas.

Desde este enfoque humanista (Rogers 1965), la experiencia psicótica es vista como una experiencia humana, y en mi trabajo como danzaterapeuta puedo encontrar al grupo de participantes y acompañarlo en el recorrido terapéutico sólo y únicamente si me abro a la comprensión de la experiencia humana de los participantes, de cómo ven y viven el *mundo*, de cómo perciben los estímulos, de cómo estructuran su existencia. Fue desde esta perspectiva que pude observar cómo se dificultaba en el grupo la atención a oír la música (Herrera Muñoz 2013, 131 –fichas de observación, sesiones oct.-nov. 2010–), con la consecuente dificultad de la presencia en "el aquí y el ahora". Aún ofreciendo riquezas cromáticas en ritmos y construcciones de melodías, la música prerregistrada no encontraban respuesta verificable en sus correspondientes variaciones de movimiento, por lo tanto sensaciones, emociones, imágenes mentales y estados de ánimo parecían permanecer inmutables.

Los protocolos de las sesiones de DMT las estructuré sobre la base del *método entre Oriente y Occidente* explicado anteriormente en el apartado "Teoría de referencia del presente trabajo". Allí vimos que se utiliza la música como estímulo primordial, la música y el ritmo interno. En el ámbito de la simbología de los elementos naturales y de sus cualidades energéticas, durante las sesiones de DMT, introduje el uso de música, inicialmente prerregistrada, además de materiales de reciclaje que se convirtieron en verdaderos trayectos experienciales, y el uso de palabras "madres", para crear analogías, metáforas e incluso narraciones a través de las que se canalizan contenidos emocionales. Las palabras-madre, como dice Maria Fux, "poseen un enorme poder de síntesis y adquieren en el cuerpo, un grande valor comunicativo que se transforma en movimiento, en ritmo, en expresión… son infinitas, así como los estados emotivos que demoran en nosotros en el curso de la vida" (Fux 2006, 58).

Pero regresemos a la música y al ritmo interior que fue el instrumento en el que mayormente trabajé. Es notoria la afirmación que dice que la música entra en las personas y toca "puntos" a los que las palabras no alcanzan a llegar y de pronto ni siquiera la danza. En DMT la música se utiliza para que entre en la persona y logre llegar a "mover la vitalidad en sedes precisas, en un determinado modo, en determinados momentos, y obtener respuestas" (Rochat de la Vallée 2008, 17), así como en la acupuntura o en el shiatsu. La música en DMT tiene el poder de reactivar la presencia en el aquí y el ahora: "el cuerpo danzante se fluidifica volviéndose cuerpo-corazón. El estímulo musical se acoge inicialmente como el "otro", llega de afuera, luego el danzaterapeuta invita a poner la atención en su entrar, a través de la piel, los huesos o el aire mismo que se respira. Compenetrarse con el sonido, adherir a él, hacer de las percepciones sutiles una realidad consistente dentro de la corporeidad, proyecta en el espacio el gesto cargado de vibraciones musicales" (Cerruto 2008, 68).

Es difícil hacer danza-movimiento-terapia si se encuentra dificultad en la atención a oír la música por parte de los participantes, en el dejarla entrar en el cuerpo, la función movilizadora de la música no tiene entonces lugar. Como ya expliqué, esto era lo que sucedía en las primeras sesiones con los participantes que en su totalidad vivían una experiencia psicótica.

En la cuarta sesión de DMT, cuando nos encontrábamos trabajando en la danza de la Tierra y la propuesta era "danzar el ritmo del latir del corazón, reproducirlo con la voz… con las manos sobre el cuerpo… con instrumentos de percusión", noté un cambio importante. Este cambio dio origen a reflexiones sucesivas que me llevaron a introducir la modalidad de "sonido musical en vivo" como respuesta a la necesidad específica de "hacer más real y concreto el sonido". En esta sesión el sonido en vivo proveniente de los mismos participantes facilitó la "escucha" y los procesos de integración entre las personas que componían el grupo.

Fue así como en la siguiente sesión invité a un médico y gran guitarrista con quien yo tenía una buena sintonía, se dio entonces la segunda experiencia con música en vivo. Dejo que sean las palabras del músico las que narren lo que ocurrió:

> En todo esto yo hacía la música […] siguiendo el son de lo que estaba pasando, ensimismado, metido en la danza de la secuencia de la tierra, en la cadencia de lo que estaba pasando. La música fluía con lo que estaba pasando, y lo que estaba pasando fluía con la música. Algo indescriptible. Yo tocaba para que ellos bailaran y sobre todo para que se expresaran, pero eran ellos expresándose los que me hacían que tocara lo que tocaba. Era el mismo tocar en una rumba para que la gente baile pero con sentido, con propósito. Estos pacientes se la gozaban, les gustaba, y además, marcaban la pauta para la música. La danzaterapeuta daba indicaciones sutiles cuando se requerían, de tocar más despacio, más

rápido, más sonoro, bien, ahí está bien… este tipo de señales. Lindísimo… la danzaterapeuta tuvo la idea al principio de tomar la guitarra y acercarla a cada uno de ellos pidiéndoles que tocaran una cuerda dejándola sonar hasta que la vibración cesara. Les explicó que así ocurría dentro de nuestro cuerpo que es una caja de resonancia, allí dentro nuestras cuerdas vibran cuando las dejamos sonar. Esto fue mágico. Como todos debían estar tocando las bandas de caucho (material con el que estaban danzando) como si fueran cuerdas sonoras, este hecho de poder tocar la cuerda de la guitarra, seleccionarla, oírla y dejarla sonar, les dio su identidad en la música, con la música, y les quitó la sensación de que ese instrumento estuviera lejano, intocable, inalcanzable, ajeno. Puso la guitarra ahí, de ellos, de todos. La guitarra se volvió parte de la sesión, como ellos, como las bandas de caucho, como la danzaterapeuta guiándolos, como la otra psicóloga moviéndose, como el son marcando la vida, lo cual es absolutamente real, era verdad… después de una canción española, de ritmo y de su jugar con las bandas de caucho con las que se pudieron expresar inmensamente y dejarse ser, aplaudieron, y a mi me entró el sentimiento más profundo de humildad y agradecimiento que he sentido durante mucho tiempo. Hermoso[2].

La atención hacia este tipo de sonido generado por "el aquí y el ahora", hizo posible el diálogo y la respuesta compartida y activa que no se había logrado con el sonido prerregistrado, nació una mayor participación de la totalidad de cada uno además de haber sido ellos mismos los protagonistas de la dinámica que me llevó a buscar la música en vivo.

Componentes y variables de evaluación. Fichas y grillas de observación con base en la progresión del Chörten

Todas las observaciones hechas bajo el sistema simbólico de los cinco elementos que guió el desarrollo del recorrido terapéutico, durante el período del proyecto (oct. 2010-jun. 2011 y oct. 2011-may. 2012), fueron sistemáticamente recogidas en fichas de evaluación de las sesiones. Este material me facilitó la comprensión de las dinámicas que se manifestaron durante el trabajo, me ofreció además indicaciones para escoger las propuestas, de los materiales, de las músicas y del modo de presentarme como danzaterapeuta, todo ello con el fin de canalizar la acción creativa. Estas fichas son el resultado de una meticulosa colaboración científico-didáctica de la escuela de formación en DMT Sarabanda con el ente sanitario ASL de Caserta en el 2007.

Contar con las fichas de observación del grupo desde el punto de vista de los cinco Elementos en la progresión del Chörten y sus cualidades físico-energético-emocionales significa poder comprender, en modo profundo, en cual fase de la progresión se encuentra el proceso terapéutico, que tipo de dinámica ocurre al interno de los encuentros, con cuales estímulos intervenir para orientar el recorrido.

Las fichas que completé luego de cada sesión, más de 150, fueron la base para una constante supervisión del APID. Para un análisis comparativo las fui transformando en gráficos que me brindaron una mayor capacidad de estudio y observación de todas las variables analizadas. La primera cuestión que evidencié en ellas fue una buena cantidad de cambios en la sesión en la que se ejecutó la música en vivo con un consecuente aumento en la "presencia en el aquí y el ahora" y en la cual se alcanzaron mayores "respuestas congruentes a los estímulos" y mayor "placer en el movimiento".

2 Andrés de Francisco coordina el equipo técnico del Partnership for Maternal, Newborn & Child Health (PMNCH), apoyando la planeación, política, estrategia, implementación, monitoreo y evaluación de logros de las Millennium Development Goals 4 y 5 para el PMNCH.

En los encuentros sucesivos los cambios disminuyeron hasta la sesión que coincide con la propuesta definitiva de la música en vivo. En ese momento nació una colaboración de mayor envergadura y continuidad con un pianista y maestro del conservatorio de Milán. Juntos emprendimos un proceso de crecimiento personal y profesional. El ambiente de empatía creció en el espacio de la DMT y en el ponernos, de una manera auténtica, al servicio de la DMT y de la relación terapéutica. Los pacientes del CRA comenzaron a participar autónomamente a las sesiones, ya no tuve que invitarlos a mi llegada al centro. Esta espontánea presencia trajo consigo una autonomía en la dinámica de las sesiones. Ellos abrieron a la mirada de otras formas danzantes, las de los compañeros, y se creó un verdadero intercambio de sentimientos: "[…] *estas líneas me hacen sentir un movimiento de ondas en el estómago… ese color me hace sentir contento aquí en el pecho y estoy mejor… ¡esos puntos me hacen saltar y me siento con más energía!*".

Conclusiones

Los objetivos se pudieron cumplir gracias a la modalidad de la música en vivo que facilitó la apertura de canales de comunicación con uno mismo y de diálogo con el "otro". En especial la música improvisada que toma origen en el ritmo del grupo logró entrar pasando primero por el adecuarse y acompañar el ritmo de los participantes a las sesiones de DMT, para luego encaminarse en un flujo de verdadera compenetración del gesto y del sonido, de la danza y la música en el universo de la creatividad terapéutica.

La improvisación musical en vivo liberó al ejecutor, a los participantes y a la danzaterapeuta de esquemas preconstituidos en un espacio-tiempo en los que los roles se fundieron. El músico "sintió" el auditorio, en este caso pacientes y terapeuta, y con su expresión sonora y visible liberó los canales de la relación con el otro (Tomatis 1998, 135-181). Esta experiencia estimuló a los pacientes del CRA a salir del Centro y asistir a conciertos de música en vivo en teatros de la ciudad. El primer concierto al que asistimos fue de la Filarmónica de La Scala y previamente danzamos durante varias sesiones las sinfonías que luego escucharon en vivo en el teatro.

Se cumple así el objetivo principal de la intervención terapéutica a través de la danza y el movimiento: el reingreso o integración en la colectividad.

Conclusiones para la danza-movimiento-terapia

Al ser este proyecto de investigación una parte de lo que fue mi tesis de diplomado en DMT en Italia, es importante presentarles también algunas de las que fueron mis conclusiones personales hacia mi papel como terapeuta en ámbito psiquiátrico.

El contexto psiquiátrico ha sido la cuna de la DMT, ha sido el espacio en el que se desarrolló con sus pioneras danzadoras y en el que continua creciendo y enriqueciéndose de experiencias que van definiendo cada vez más su forma en el ámbito terapéutico. La posibilidad de haber participado en este proyecto fue un inmenso privilegio para mí. Es ahí, en la Comunidad del CRA, donde la dimensión de la danza de las emociones y sensaciones indescriptibles del grupo de pacientes, encontró un camino que les permitió ser ellos mismos, sentirse presentes y dueños de sus propios movimientos. Fueron protagonistas de movimientos que reflejaban mundos internos, dándoles forma externa sónica y corpórea, en una danza de autosanación. Tomar conciencia del límite que se presentó inicialmente como problemática, permitió su transformación en fuente de inspiración creativa para todo el devenir del trayecto de DMT.

Este grupo me enseñó a reconocer el instrumento musical por excelencia: el "ritmo" cardiaco, ya contenedor de sonido. Este sonido conforma el elemento rítmico que está a su vez relacionado con el propio estado de ánimo el

cual se manifiesta con mayor o menor número de latidos. Me enseño también a reconocer "la respiración" con sus modalidades de variabilidad rítmica, de "intercambio" con el exterior, de estructuración doble o binaria, inspiración-espiración, y que se nos presenta como nacimiento o motor de la danza.

En la danza del "reflejo en el otro" del grupo, con frecuencia me resonó su "dificultad en la escucha musical", esto me reveló la clave para las posibilidades de "mutación" o "transformación", se trataba de trabajar el concepto de la "escucha". Se dio así origen a una actividad de búsqueda, cada vez más rigurosa, en la exploración de los mecanismos que inducen a la facultad de la escucha. Me ayudaron a entender que era también una problemática que me pertenecía y a la cual tenía y quería dedicar trabajo como parte de mi formación para poder llegar a ser danzaterapeuta. En la medida que fui trabajando, fuimos creciendo juntos cada uno en su trayectoria personal. Se fue incluyendo la noción de una compenetración con la idea que el cuerpo en su totalidad participa en la exploración de los mecanismos que inducen la facultad de la escucha. En estos términos de totalidad unificada, la mirada dirigida hacia la concepción de la escucha en la cultura oriental me fue de gran ayuda.

Las relaciones del espacio (en sus varios niveles, en el cuerpo, en el corazón-mente, los espacios cotidianos y el ambiente natural que habitamos), el sonido y la respuesta de movimiento de la persona constituyen una reflexión presente en el día a día de mi trabajo en el *setting* de DMT, esta reflexión está sustentada en las bases del aprendizaje somático propuesto por el curriculum pedagógico de mi formación en danza-movimiento-terapia. El devenir del *setting* de DMT es un verdadero generador de estado de conciencia (diversas organizaciones del espacio y emisiones de sonido tienen un efecto específico en nuestro sistema nervioso) dentro de un trabajo de integración física emotiva cognitiva y relacional de la persona. Este nuevo paradigma está favoreciendo el nacimiento de nuevas experiencias en mi carrera profesional, encuentros transversales entre disciplinas que en general se han ignorado, come la danza, la arquitectura, la psicología, la pedagogía, la antropología y la medicina.

Por hoy cierro con la riqueza que me deja el haber podido danzar con personas que viven una experiencia psicótica en la esfera de la indisoluble unión de la danza y la música en vivo. Mis interrogaciones como arquitecta y danzaterapeuta sobre conceptos de espacio, ese espacio como fenómeno concreto que afecta de manera directa al ser humano en su totalidad, se han ido transformando y centrando mayormente en el espacio interior de la persona y sus transformaciones se ven reflejadas en el espacio que le rodea, pudiendo llegar incluso a intervenir y transformar el espacio arquitectónico.

Bibliografía

AA.VV. 2011. *Danser sa vie. Écrits sur la danse* (exposition). Paris, Centre Pompidou.

———. 2000. *Danse et architecture*. *Nouvelles de danse*. 42/43, 23-115. Contredanse.

Allen, J. 2001. *Terapia de la música curativa*. Madrid, EDM.

Ansaldi, G. 1993. *La "lingua degli angeli"*. Milano, Angelo Guerini.

Barenboim, D. 2007. *La musica sveglia il tempo*. Milano, Feltrinelli.

Brazier, D. 1995. *Zen Therapy.* London, Constable & Robinson (trad. esp.: 2003. *Terapia zen*. Madrid, Oberón).

Cerruto, E. 1994. *A ritmo di cuore. La danza terapeutica*. Milano, Xenia.

———. 2008. *Metodologia e pratica della danza terapeutica*. Milano, Franco Angeli.

———. 2010. "CRA e danzamovimentoterapia: 10 anni di follia". *Ar-té* 8, 50-57.

Cighetti, J. 2010. *La dimensione relazionale nell'ascolto musicale*. Milano, Inferenze.

Chodorow, J. 1991. *Dance Therapy and Depth Psychology.* London, Routledge (trad. it.: 2004. *Danzaterapia e psicologia del profondo.* Milano, Red Edizioni).

Chögyam, N. 1986. *Rainbow of Liberated Energy*. Dorset, Element Books (trad. it.: 1991. *Le energie elementari del Tantra.* Roma, Ubaldini).

Coppo, P. 1994 y 2007. *Guaritori di follia*. Torino, Bollati Boringhieri.

Duncan, I. 1969. *The Art of the Dance*. New York, Theatre Arts Books (trad. it.: 1980. *Lettere della danza.* Milano, La Casa Usher).

Fuller, L. 1913. *Light and the Dance*. Boston, Maynard.

———. 2002. *Ma vie et la danse*. A cura di G. Lista. Paris, L'Oeil d'Or.

Fux, M. 1981. *Danza, experiencia de vida.* Barcelona, Paidós.

———. 2001. *Después de la caída… ¡Continúo con la danzaterapia!* Buenos Aires, Lumen.

———. 2004. *Qué es la danzaterapia*. Entrevista con B.M. Bensignor. Madrid, Lumen.

———. 2007. *Ser danzaterapeuta hoy.* Buenos Aires, Lumen.

Galimberti, U. 1987. *Il corpo*. Milano, Saggi / Feltrinelli.

Goldman, J. 1992. *Healing Sounds*. Rochester (Vt.), Inner Traditions International (trad. esp.: 2010. *Sonidos sanadores*. Madrid, Gaia).

Halprin, A. 1995. *Moving Toward Life*. Hanover (Ct.), Wesleyan University Press.

Herrera Muñoz, Martha Raquel. 2013. "Despertar al sonido". Tesis de diploma. Milano, Escuela de Formación Sarabanda.

Herrigel, G. 1958. *Zen in der Kunst der Blumenzeremonie*. München, Otto Wilhelm Barth Verlag (trad. it.: 1986. *Lo Zen e l'arte di disporre i fiori.* Milano, se).

Humphrey, Doris. 1981. *La composición en la danza*. México, unam.

———. 2001. *L'arte della coreografia*. Roma, Gremese.

Kandinsky, W. 2005 [1952]. *Uber das Geistige in der Kunst*. Berna, Max Bill / Bentelli (trad. it.: *Lo spirituale nell'arte.* Milano, se).

Lista, G. 1994. *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Epoque*. Paris, Stock / Somogy.

Papi, M. 2010. *Il suono dentro.* Roma, L'Espresso.

Reali, F. 2009. "Limite-Non-Limite". Tesis de diploma. Milano, Escuela de Formación Sarabanda.

Rebaudengo, A. (esposizione a cura di). 2005. *Gli adulti e la musica*. Torino, edt srl.

———. A. 2013. "Un pianista nell'équipe di danzaterapia". En: revista *Milano Musica*.

Rochat de la Vallée, E. and C. Larre. 1994a. *Huangdi Neijing Suwen. Le domande semplici dell'imperatore giallo*. Milano, Jaca Book.

———. 1994b. *Huangdi Neijing Lingshu. La psiche nella tradizione cinese.* Milano, Jaca Book.

Rogers, C. 1965. *Entrevista a Gloria en el marco de terapia del enfoque centrado en la persona.* E. Shostrom (dir.). San Diego (Ca.), Psychological Films Production.

Roth, G., and J. Loudon. 1989. *Maps to Ecstasy*. Ca., New World Library (trad. esp.: 1990. *Mapas para el éxtasis*. Barcelona, Urano).

Schoop, T. and P. Mitchell. 2007. *Won't You Join the Dance?* New York, National Press Books.

Schott-Billmann, F. 2012. *Quand la danse guérit*. Paris, Le Courrier du Livre.

Tomatis, A. 1995. Écouter *l'Univers*. Paris, Robert Laffont (trad. it.: 1998. *Ascoltare l'universo*. Milano, Baldini e Castoldi).

Wengrower, H. y S. Chaiklin. 2008 [2007]. *La vida es danza.* Barcelona, Gedisa (trad. it.: *Vuoi danzare con me?* Pisa, Del Cerro).

Barbarie de movimientos. Lucha silenciosa de los que quieren salir de la guerra a través del movimiento corporal

Yoleiza Toro Bocanegra

Aprender a leer la realidad para escribir mi historia.

Paulo Freire

Encontré unas imágenes sobre el movimiento y las expresiones humanas a través de la danza en diferentes partes del mundo durante el último siglo (AA.VV. 2013). Éstas inspiraron el presente texto. Me impactaron las fotografías de niños danzando en casas humildes bajo el velo de la noche y a la luz de débiles bombillas, con un trasfondo de ciudad en crecimiento. Al verlas recordé la energía que siento cuando muevo mi cuerpo; entendí nuevamente, que la danza acompaña desde siempre al ser humano y le es inherente. Esto me llevó a pensar en mi último trabajo, y decidí desarrollar esta ponencia desde la reflexión y aproximación a una primera sistematización de este trabajo. Esta sistematización se concibe como "el proceso de construcción de conocimiento que se realiza en proyectos sociales o educativos que se enraízan en las prácticas, personales o grupales y buscan alcanzar altos niveles de sostenibilidad" (Juliao 2010, 1).

Dadas las características de un ejercicio de sistematización, me tomo la libertad de escribir algunos pasajes de esta reflexión en primera persona, un estilo poco común para los textos científicos, pero también una propuesta que actualmente va tomando fuerza si se tienen en cuenta las actuales discusiones sobre la centralidad de los saberes científicos en la dinámicas de las objetividades propuestas por la ciencia moderna, para reconocer los imprescindibles componentes subjetivos de la construcción de conocimiento social (verbigracia, los trabajos de Orlando Fals Borda con la acción participante de Boaventura de Sousa sobre la epistemología del sur).

Mi último trabajo lo desarrollé dentro de un proyecto que se titula *Las niñas de la guerra*[1]. Es un largometraje documental en animación (rotoscopia) sobre las historias mínimas[2] de jóvenes que en su pasado participaron activamente en el conflicto armado colombiano. Con el fin de no obtener la información a través de las tradicionales entrevistas (Rabiger 1998), la fase inicial del proyecto constó de un par de talleres: expresión corporal y audiovisual.

1 Este proyecto pertenece al maestro y director de cine Jaime César Espinosa, http://jaimecesar-e-b.blogspot.com/; http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3769; http://201.234.78.173:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0001413843.

2 Con historias mínimas hago referencia a la cotidianidad de los individuos; son aquellas historias que permanecen ocultas detrás de las historias violentas de los personajes del documental.

Ésta fue una de las razones para escoger la danza como uno de los mecanismos utilizados en el desarrollo de estrategias para lograr una comunicación sincera con los jóvenes y así generar herramientas para la narración de sus propias historias, buscando con esto crear la memoria de las historias que realmente cuentan lo que ha pasado en el país, más allá del tratamiento que se le da a la información sobre la violencia colombiana a la que estamos acostumbrados por los medios de comunicación (cf. Tortosa 2012), demostrando que todos somos seres humanos y por eso no debe haber violencia que pueda verse como legítima dentro de Colombia u otras partes del mundo. En nuestro país hay personas violentadas de diferentes formas y esa parte de la historia no está escribiéndose (cf. Castillejo 2012).

La otra razón para escoger la danza se originó en una charla con Alejandro Castillejo[3], durante la cual él nos planteó la siguiente pregunta: ¿qué derecho tiene un investigador social a pedirle a una persona que ha padecido una experiencia traumática que le narre cosas que en muchos casos no es capaz de decirse a sí misma en lo más profundo de su intimidad?, y nos llevó a preguntarnos: ¿las personas necesitan contar su historia? ¿Que obtienen ellos al recordar su dolor y contarlo? Esto, porque normalmente, al realizar documentales, se extrae la información necesaria de los actores de la historia a contar y luego el científico social, el documentalista o el periodista, se retira utilizando a su favor la información sin retribuirle nada a la población. Nosotros decidimos empezar por ofrecerles talleres de expresión corporal y audiovisual, buscando crear en los jóvenes el desarrollo de su capacidad narrativa y darles herramientas para conocerse a sí mismos, aceptando sus cuerpos y generando en ellos el desarrollo de su autoestima. Así, desde esa seguridad propia, quienes quisieron nos contaron sus historias, siendo la recolección de las historias un punto importante pero no el principal para el desarrollo satisfactorio del proyecto, gracias a lo cual entendimos que no todos necesitan contar lo que les pasa con palabras o simplemente prefieren olvidar lo que sufrieron. Dentro de los talleres sus movimientos permitieron darle forma al proyecto *Las niñas de la guerra*, del cual actualmente se desarrolla un largometraje como segunda fase del mismo.

El taller

El taller constaba de un elemento audiovisual y otro de expresión corporal, ambos con el fin de estimular en los estudiantes sus capacidades narrativas. Creamos un plan antes de darle inicio al proceso, el cual se modificó y ajustó en el transcurso de las clases. Primero se decidió dividir en tres grandes segmentos el trabajo: la etapa 1 fue para el acercamiento y la confianza, posteriormente se trabajo en aprestamiento[4] y narración, finalizando con una etapa de formación en competencias laborales.

Las temáticas de las clases se estructuraron con base en el plan curso y en reuniones con el equipo de trabajó donde se definía el momento en que se implementarían. Constantemente era necesario investigar las posibilidades de ejercicios que fueran realmente útiles para el proyecto y para la vida de los jóvenes. Algunos se modificaron de acuerdo con esto y a las habilidades de los estudiantes y sus actitudes frente a la clase. El grupo de jóvenes que participó en los talleres varió de 15 a 20 personas.

---

3 Esta charla fue parte de un encuentro durante el Seminario Itinerante sobre Violencia, Memoria y Subjetividad organizado por el semillero del mismo nombre en la Universidad de Caldas el 27 de mayo de 2011. Alejandro Castillejo: http://201.234.78.173:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0000466590, http://www.faae.org.co/html/entrevista/E47.html.

4 En esta etapa se capacitaba a los jóvenes en técnica narrativas corporales y audiovisuales.

El área que dirigí dentro del taller fue la de expresión corporal, integrando la danza y el teatro dentro de las clases, en las cuales utilizaba la metodología tradicional de enseñanza en conjunto con el constructivismo. Procuramos crear un espacio en el cual los jóvenes tuvieran la libertad de decidir qué actividades realizaban, de tal manera que si algo les ocasionaba incomodidad, no tenían la obligación de hacerlo. Les explicábamos las razones para hacerlo y ellos decidían. Estas actividades siempre se realizaron bajo la consigna del juego, lo que permitió que todos se interesaran en algún momento del desarrollo de las mismas y las llevaran a cabo, conscientes de lo que estaban haciendo.

La mecánica de trabajo para cada clase consistía en las siguientes etapas: calentamiento corporal, ejercicio de confianza (en sí mismos y en sus compañeros), tema de la clase[5], y finalmente un espacio de reflexión sobre lo que acababan de realizar; estas clases tenían una duración de 3 horas. En algunas ocasiones el área audiovisual se integraba activamente al área de expresión corporal dentro de la clase. Esto sucedía cuando la información no tenía un enfoque teórico fuerte, de lo contrario se separaban las dos áreas para una mejor comprensión de los temas por parte de los estudiantes. Al iniciar el proyecto anexamos un componente psicológico dirigido por un experto en el área que fue solicitado a la entidad que coordina el programa del que hacen parte los jóvenes, para el cual se determinaron unos días específicos donde se realizaron ejercicios que implicaban el uso de todas las horas de la clase.

Durante el proceso se trabajó con un profesor invitado al proyecto quien dirigió un taller de títeres con diferentes técnicas, gracias a lo cual los jóvenes se acercaron a la narración a través de otro personaje, pero sus cuerpos eran los que lo dirigían. Encontraron otro camino para liberar sus voces al tener de escudo al títere. Este taller constó de 3 partes: conocimientos básicos para la manipulación del títere o de la marioneta, construcción del títere y narración a través de él.

Para terminar todo el proceso se dictó un taller sobre maquillaje artístico, logrando que entendieran cómo podían transformar sus rostros para ser alguien más. Durante los primeros días aprendieron las bases del maquillaje artístico para lograr una reconstrucción sobre sus rostros entendiéndolo antes; por último debían desarrollar un proyecto final que implicara lo aprendido en el taller audiovisual y de expresión corporal. Primero escogían una imagen de maquillaje, a la cual debían hacerle preproducción –pensando en el vestuario, la escenografía, la utilería y la luz– para aplicarla sobre el rostro de un compañero, y posterior a esto tomar una fotografía aplicando los conocimientos adquiridos en el manejo de cámara, dándole indicaciones al modelo, quien debía adquirir una actitud basándose en el maquillaje logrado, acercándose a la construcción de un personaje. Para este taller ellos obtenían un *book*[6] con las fotografías de los ejercicios realizados y una titulación certificada, que podía ser de nivel inicial o intermedio, el nivel de la titulación se concertaba con cada uno de los estudiantes, decidiendo cuál merecían de acuerdo con el trabajo desarrollado durante todo el taller, con la opción de regresar para obtener el nivel superior.

Partiendo de la danza para el acercamiento a la historia de los individuos

La danza no es exclusiva de bailarines; de hecho, si fuera así, ¿qué fin tendría? ¿Ser otro ítem en la lista de las artes? La danza nació con el ser humano, y algunos decidieron crear la técnica. Es similar a lo sucedido con los idiomas, la humanidad desarrolló sistemas para una mejor comunicación; así mismo, los bailarines profesionales desarrollaron una terminología, unida a un sistema de enseñanza y a una secuencia determinada de movimientos para lograr

5 En cada clase aprendían algo sobre la técnica a nivel teórico y práctico en el área de expresión corporal y en el área audiovisual.

6 El *book* es un libro que describe a través de fotografías el proceso y resultados en este caso del taller de maquillaje.

una mejor comunicación. Pero indiferentemente a este suceso, los seres humanos bailamos para expresarnos con o sin técnica presente en los movimientos corporales, esto lo entendemos al ver un niño celebrando su alegría. A los bailarines nos encanta bailar por naturaleza, en mi caso prefiero enseñar, sin embargo, cuando bailo deja de existir el mundo a mi alrededor y todo lo malo desaparece. Eso es lo que quiero y debo transmitir a los estudiantes, la libertad que da el movimiento corporal, esa sonrisa que sólo nace con el amor verdadero. La danza es una necesidad de sonreír constantemente y las personas necesitamos sonreír con más frecuencia, especialmente, en las actuales situaciones políticas y sociales de la humanidad, donde se nos ha vuelto normal el asesinato y terminan siendo más importantes las votaciones de un programa en un canal de televisión que las muertes que pasan día a día. Para la humanidad la indiferencia se volvió normal, siendo este hecho más grave en las grandes urbes; cuando la esperanza está perdida es cuando más necesitamos sonreír, es allí donde entra el arte y la espiritualidad, expresados para algunos en danza. El movimiento corporal le permite a las personas volver a creer, en especial en ellos mismos, pero, ¿cómo lograr que alguien se libere desde su movimiento corporal? La verdad no tengo la respuesta, no sé si es posible dar una respuesta especifica, pienso que el profesor debe pensar como maestro y comprometerse, decidir qué rol va a asumir, allí esta la diferencia al enseñar, el profesor es quien enseña la técnica y el maestro quien se compromete con el real aprendizaje de sus estudiantes, teniendo siempre presente que son personas con una historia.

Cuando se decide trabajar con danza, se decide enseñar sobre el movimiento corporal, lo que implica no sólo la explicación de unos pasos, sino la enseña a aceptarse y a quererse. No se trata de moldear cuerpos atléticos, de hecho la salud corporal es nuestra menor labor. A través de la danza y el movimiento se aporta a la mejoría de la salud mental de los estudiantes, les damos herramientas para acercarse a sus cuerpos sin temor, acercarse a sus realidades, aceptarlas y confrontarlas. La experiencia del proyecto se sustenta en la pregunta: ¿cuántos han o hemos renacido gracias a la danza? Gracias a la posibilidad de perdernos en la música, de encontrar el silencio perfecto en el movimiento[7]. Algunos de los jóvenes del proyecto aún trabajan conmigo y cuando se mueven son otros, están vivos gracias al arte. De igual manera muchos no se conectaron con el tipo de movimiento propuesto durante el taller, ni después, pero sí lo hicieron con el profesor del taller de títeres, cuyos movimientos implicaban más agresividad. A través de éstos lograron liberar su cuerpo, y es el cuerpo nuestra herramienta principal para lograr cualquier sueño.

Aunque no sea evidente la conexión de nuestros estudiantes con el tipo de movimiento que proponemos, realmente estamos adentrándonos en sus historias y ellos en las nuestras, es una retroalimentación constante, de una u otra forma su cuerpo escucha y termina por modificar el movimiento desde sus necesidades, allí es donde radica la capacidad de selección y evolución que tienen los individuos. Los efectos que tenemos como profesores o maestros están implicados en los eventos que por lo general no conocemos de nuestros estudiantes. En el caso del proyecto nuestro foco de atención era el autoconocimiento, desde la interacción con el propio cuerpo hasta la interacción con otros cuerpos y el espacio, consiguiendo con todo esto la autonarración por parte de los estudiantes a través de la cual pudieran verse y comenzar un proceso de entendimiento. Es necesario recordar siempre que cada acercamiento que tenemos con los estudiantes genera un efecto en sus vidas, es acción-reacción, de allí que la pedagogía que se emplee debe tener como requisito el compromiso del profesor, ya que al acercarnos a las historias de otros, dentro de un aula de clase, damos un paso en ese momento dentro de las historias de los estudiantes, máxime cuando las poblaciones han sido violentadas y viven constantemente en conflicto consigo mismas.

7 En la película *Pina* (2011), de Wim Wenders, podemos ver la esencia de un bailarín; ésta es la de cualquier individuo que esté expresándose a través del movimiento corporal, profesional o no.

Partiendo de una pedagogía comprometida[8] aplicada a la danza se desarrollaron los talleres. Durante este proceso tuve la maravillosa oportunidad de trabajar con jóvenes que han participado del conflicto armado de nuestra Colombia, como víctimas y a la vez victimarios que nacieron luchando, como muchos lo hemos hecho, tienen sueños como muchos los tenemos, son personas que no dicen mucho, pero esconden todo un horizonte en su mirada. Ellos eran inocentes inicialmente y las circunstancias de sus vidas les generaron pensamientos que los llevaron a tomar decisiones incorrectas. Ellos parecieran materializar la frase de Rousseau en *El contrato social*: "*el hombre nace bueno y la sociedad lo corrompe*". El proyecto social de esta experiencia consiste en darles las herramientas y la posibilidad para narrarse y conocerse en su presente y hacia el futuro contando algunas historias de su pasado a las que me acerqué a través del movimiento corporal y las bases técnicas de la danza.

El proceso en general

Cuando comenzamos este trabajo, lo primero fue ver otras propuestas donde el arte fuera transformador para la comunidad. Unas de las técnicas utilizadas para estos procesos son: el Clown[9], el método Dulaine[10] en danza y el Teatro del Oprimo. A la hora de comenzar el trabajo no fue posible escoger una técnica en particular, se tomaron elementos de diferentes técnicas, pero la mejor estrategia fue estar preparados para lo que sucediera en clase, tener un cronograma y modificarlo con cada reacción de los estudiantes, pero esto no lo sabía al iniciar este proceso. Un año antes se creó un cronograma, que se ajustó día a día, información tras información. Los pasos de baile en una coreografía se repiten a diario, pero lo que hace a un buen bailarín es su capacidad de improvisar frente a la situación, eso es lo que debe hacer cualquier buen profesional.

Para estar preparado en clase y generar los cambios necesarios en el momento preciso, es vital conocer la población. Al trabajar con comunidades que han pertenecido a cualquier conflicto, y en trabajo social en general, lo primero para lograrlo es ganarse el respeto y la confianza de las personas, Así lo señalan etnógrafos sociales como Óscar Lewis, quien en su trabajo *Antropología de la pobreza* indica que lograr un trabajo en profundidad en términos sociales "demanda un grado nada común de *rapport* (relación de armonía, afinidad) y confianza entre el investigador y la familia" (2004, 20). Con anterioridad había trabajado en el proyecto de la obra de teatro *Vistazo doméstico* (Centro Virtual de Noticias de la Educación 2012) como asistente de dirección de la maestra Liliana Hurtado[11], el tema era el abuso sexual infantil; ahora, trabajaba con jóvenes que venían de otros conflictos, la mayoría abusados durante su niñez, niñas y niños que

---

8 Pedagogía comprometida: al igual que en el arte comprometido el fin implica una posición política y social la pedagogía debe implicar la decisión por parte del docente a comprometerse con la decisión de enseñarle a sus estudiantes más allá de las aulas, incluso debe estar en un constante aprendizaje con el fin de lograrlo. En el caso del proyecto para el desarrollo satisfactorio del taller fue imprescindible el compromiso real de los talleristas, antes de conocer a la población se tomaron talleres donde se generó un proceso de sensibilización sobre las historias de los jóvenes.

9 El acercamiento que se hace a las poblaciones en este caso es a través de la risa, la cual también es un aspecto natural del ser humano. http://patchadams.org/, http://www.kindsein.com/es/22/1/505/, http://www.cinu.mx/noticias/sudamerica/peru-payasos-humanitarios-se-s/, http://www.clowns.org/.

10 http://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Dulaine, http://www.youtube.com/watch?v=qXVUs0UcTRM&list=TLFx691FYf07M, http://www.dancingclassrooms.com/.

11 http://201.234.78.173:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0000393070, http://lilianahurtado.blogspot.com/search?updated-min=2009-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2010-01-01T00:00:00-08:00&max-results=1, http://www.ucaldas.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=9155:u-de-caldas-obtuvo-premio-nacional-de-investigacion-teatral-con-creacion-colectiva&catid=419:universidad-al-dia&Itemid=1039.

no conocían su cuerpo y no lo aceptaban, jóvenes que estuvieron al frente y detrás de un arma, jóvenes con síndrome postraumático (ya tratado o en proceso), jóvenes que creían que la violencia era la única solución, jóvenes que no sólo tenían la barbarie en las marcas físicas de la guerra en su cuerpo, sino que también la tenían marcada en sus almas.

Para ganarnos su confianza prometimos cosas que cumplimos (Tobón Coral 1999), ofreciendo ritmos de baile a enseñar, que se enseñaron y manteniendo reglas claras que se decidieron con ellos. Me olvidé de lo rígido y estricto del ballet (la primera técnica que aprendí), al romper todas las estructuras de exigencia, mezclando el teatro con la danza dentro de las clases, por medio de calentamiento articular, aumento del ritmo cardíaco, ejercicios de confianza tan básicos como saltar a los brazos de otros, o generar un péndulo corporal en el cual un individuo permite que otros dos lo impulsen de lado a lado mientras él está completamente rígido, esperando que no lo dejen caer, hasta llegar al contacto completo con el cuerpo del otro, pasando por el acto de sentir con sus manos el rostro de los demás. Es importante aclarar lo trascendente que es para los estudiantes permitir que se traspase su espacio personal, si se tiene en cuenta que están preparados para desconfiar por las agresiones recibidas en el pasado; en las clases también se incluyeron ejercicios de motricidad, de disociación, respiración, manejo del espacio, y equilibrio, entre otros. Todos estos fueron parte de las herramientas que lograron una actitud de respeto de los estudiantes dentro del aula de clase y la confianza de poner sus cuerpos en mis manos. Los jóvenes del proyecto llegaron con cuerpos marcados por la violencia, cuerpos heridos por abusos de diferentes tipos, cuerpos heridos por balas, cuerpos heridos por la indiferencia, cuerpos heridos por los traumas de la adolescencia, cuerpos heridos de manera psicológica y física. El cuerpo de ninguno de estos jóvenes llegó intacto al proyecto, hasta los más sanos cuando analizamos la profundidad de sus historias tienen algo que les causa dolor, ellos encontraron herramientas para mejorar a través de la práctica de la danza, descubriendo la libertad en y de su movimiento corporal.

De esas historias nace el movimiento corporal que el profesor debe entender y así decidir la estrategia para enseñar; en una clase uno de los jóvenes se movía lento, con dificultad, era un joven de contextura gruesa, ¿qué estaba pasando con él? Al preguntarle mencionó en medio de la música y con voz casi insonora: "Tengo un tiro en la espada". Yo entendí: "Tengo un tirón[12] en la espalda". Él notó que no entendí lo que me dijo y de inmediato modificó sus palabras: "Tengo un disparo en la espalda". Fue lo que realmente quiso decir, el movimiento que observé se desarrollaba a partir de sus vivencias, de su historia. Esto sucedió después de varias clases, cuando se había logrado la confianza con los jóvenes, y cuando comenzaban el largo proceso de hablar con sus cuerpos. Clase tras clase avanzábamos en el mismo, ellos como estudiantes y yo como profesora que aprende a ser maestra.

A la mitad del año del taller ellos presentaron un ejercicio de sombras chinas, entendieron cómo a través de la luz podían transformar su cuerpo en algo más. No contaron una historia, contaron muchas en un solo momento, y lograron entender un poco más sus cuerpos, el propio y el de sus compañeros. Ésta fue otra herramienta para lograr expresarse y estimular la narración en ellos, en este caso su voz se abría camino a través de las sombras.

Para lograrlo primero generamos un desorden a través del juego de sombras, me senté y los deje ser, después era hora de ponerse serios y comenzar a montar el ejercicio, el nivel de abstracción de los jóvenes estaba disminuido, dificultando la creación de una sola historia y aun más si era una creación colectiva, pero a través de preguntas se logró construir una obra que recrearon con su cuerpo. Cada uno tenía su momento para pararse ante el público, los protegía sólo una tela y podían sentir en sus espaldas el calor de la luz a la que se acostumbraron rápidamente. Para todos fue un

---

12 Tirón: coloquialmente en danza se utiliza esta expresión cuando un músculo se contrae fuertemente, es decir, se tiene una contractura.

gran logro, se acompañaron entre sí, atentos a lo que seguía y a quien debía hacerlo, uno por uno pasaron para luego crear una imagen entre todos, y al final salir del velo que los aislaba y recibir los aplausos del público.

Durante este ejercicio y en general en el taller, procuramos que sintieran la carencia de rangos, todos éramos compañeros dentro de las clases, buscando lograr que ellos entendieran la importancia del respeto entre todos sin importar cuál fuera su posición jerárquica, salvo en algunos momentos donde tuvimos que hacer notar la separación entre profesor y estudiante, buscando acabar el desorden en la clase, esto se debió a pocos casos extremos de indisciplina que al final de la clase se reflexionaban, así ellos mismos creaban conciencia de sus acciones.

Durante el proceso la asistencia variaba, algunos faltaban y aparecían después de un tiempo, en ocasiones llegaban jóvenes nuevos y en otras se presentaba alguien que asistió a la primera clase solamente. A pesar de la inconsistencia en la asistencia se logró obtener un grupo base con un promedio de 15 estudiantes, con el que contábamos constantemente. Son muchas las razones por las cuales la población es tan fluctuante cuando se trata de actividades que implican constancia y rutina, entre ellas el interés por las actividades, la utilidad obvia a corto plazo de la mismas y las múltiples actividades que tienen programadas los jóvenes.

A los talleristas este proceso nos permitió entender cómo los elementos que pertenecen a un montaje pueden darle nuevas herramientas a un individuo para vivir la vida de otro modo, conocerse, liberarse, y expresarse. Se generaron posibilidades para que los jóvenes entiendan que pueden ser más de lo planteado por los prejuicios sociales, sólo se necesita trabajar para lograrlo. Por esta razón los resultados obtenidos al final del proceso, dependieron del trabajo que decidió realizar cada uno de ellos, actualmente algunos pertenecen a clases de danza para principiantes y otros a una compañía de danza y teatro.

Caso 1. La ruptura entre el cerebro y el cuerpo

Muchas veces entendemos un paso, pero al hacerlo los pies no responden como lo pensamos. Esto es aun más difícil para algunos de los estudiantes; por eso es vital observar nuestra clase a profundidad y entender a cada individuo, y sobre todo no confiarnos en juicios *a priori* sobre el movimiento corporal del estudiante. Lo que parece pereza puede ser algo más. En las clases, uno de los estudiantes no poseía las capacidades motrices del resto del grupo. Esta situación no partía de una actitud adolescente frente a la vergüenza, su actitud era realmente una aptitud disminuida, ya que sus movimientos partían de sus capacidades físicas, las cuales cambiaban constantemente por el hecho de sufrir varios problemas médicos durante años, de los cuales los peores radicaban en su psiquis. Los traumas de años estaban cobrando su cuota, la medicina para controlar sus impulsos también cobraba su parte, y la suma de todo generaba un movimiento lento, lineal, frenado, un movimiento confuso. Su mente no lograba conectarse con su cuerpo, veía los pasos y aparentemente los entendía, pero no era así a la hora de ejecutarlos.

Por eso él prefería mirar solamente, y cuando lo intentaba se hacía atrás, escondido, de manera lenta. Normalmente los espejos en la clase se utilizan para que los estudiantes se autocorrijan, y para que el profesor vea su desempeño. En mi caso no tenía espejos, y por el tipo de abstracción de los jóvenes no podía trabajar frente a ellos –algunos hacían el movimiento a espejo y otros se confundían cuando estaba frente a ellos, unos porque no entendían con qué pierna hacerlo y otros giraban para imitarme, dándome la espalda–, así que dirigí la clase de espalda a ellos y cada tanto giraba para verlos, de a poco fueron entendiendo cómo recibir la clase, y lograron desarrollar los pasos sin que fueran confusas las indicaciones.

El joven del caso, inicialmente no quería intentarlo, por esto utilicé música que le llamara la atención y que podía enseñarle generando los primeros acercamientos a su espacio personal, la música elegida fue la bachata. El interés por bailar en las fiestas lo motivó a querer aprender, luego anexé otros ritmos menos conocidos para ellos como el son cubano –creo que aún les suena a música vieja–, música que no tiene nada de interesante ya que sus consumos culturales hacen que no la valoren.

A través de la interacción con ejercicios teatrales y dancísticos logré el acercamiento a este estudiante, su interés ya no era aprender para las fiestas, las clases lo hacían sentir vivo, y yo como profesora entendía la velocidad en la que debía explicarle para que entendiera los pasos, esa velocidad en que su mente recibiera la información de sus ojos, la procesara y luego la enviara de manera correcta a los músculos logrando moverse como era necesario para el ritmo que se estaba trabajando. Entre dificultades y risas él decidía intentarlo una y otra vez, hasta lograr cada movimiento y entender a su manera la música. Los chicos con más habilidades buscaban burlarse, pero al comprender sus propias dificultades, se concentraban en su trabajo, a veces había que ponerlos en los zapatos del otro para que entiendan que todos tenemos debilidades, pero eso no debe ser causa de burla. Otro de los jóvenes era el más inquieto, con un nivel de energía en su cuerpo que no lograba contenerla, tenía la necesidad de que todo se realizara a su velocidad interna, rápidamente, si no era así no estaba bien. Le expliqué que para él era más complejo aprender a hacerlo lento, y que si lo lograba entendería el movimiento realmente y así podría explicarlo. Decidió aceptar el reto y aprendió a bailar lento, incluso en ocasiones él le explicaba al estudiante de esta historia.

El joven del caso debió retirarse porque su problema de salud empeoró, fue internado, y al salir buscó los medios para regresar a los talleres. Rápidamente y a pesar de la medicina, su cuerpo se comenzó a mover, entendió que debía exigirse para lograrlo, pero que podía hacerlo, participó del área corporal, del taller de maquillaje y del de cámaras, incluso luego de terminar el taller trabajó en varios proyectos como asistente de cámara. Desde el acercamiento a su movimiento corporal, logró la seguridad para verse a sí mismo de otra manera, comenzando el proceso de entender y aceptar su cuerpo, proceso que hasta el momento está desarrollando, ayudándole a incrementar su autoconfianza. Ese joven tímido, rígido y lleno de miedos del inicio del taller se ha ido desvaneciendo con el tiempo.

Caso 2. Volviendo a soñar despierto

Al principio del taller el estudiante de esta historia era invisible, yo no podía recordar su rostro, no tenía presente su nombre –a veces nos pasa eso como profesores–. Un hecho importante en su vida nos acercó, este joven era invisible porque así se sentía, estaba allí pero en silencio, la timidez representada en persona. Muchos hemos sido tímidos, el miedo nos controla y evita que nos expresemos, algunos tenemos la suerte de encontrar la forma de hacerlo, la danza es ese medio para muchos, así era él. De repente, comenzó a interesarse por los ejercicios, los repetía todos, vio la importancia de la disciplina, preguntaba con interés por lo que podía aprender, y de ser invisible pasó a preguntar, y a intentar los ejercicios sin vergüenza, comenzó a conocer su cuerpo, decidió que quería entenderlo, que el arte es lo que le ayudaría, nos manifestó que no tenía palabras para expresar lo que le hace sentir la danza, salvo que los sueños si se cumplen.

En este caso se trataba del estudiante perfecto: atento, escucha siempre, y los ojos le brillan cada vez que se le felicita, en especial por los pequeños logros, ahora sabe que el éxito es cada peldaño que logra subir. No necesita competir, como lo hacemos los bailarines, que a pesar de hablar de la danza como nuestra vida siempre estamos compitiendo con nuestro ego, este joven sólo necesita mover su cuerpo en conexión con su mente.

Ahora trabaja en varios proyectos de una compañía, y cada vez que debe crear una imagen con su cuerpo simplemente lo siente, lo vive, lo disfruta, crea desde la sinceridad como planteaba Grotowski[13] el trabajo teatral. La guerra fue lo que le cambió la vida y la danza, o el arte lo que se la devolvió para disfrutarla, ¿cuántos jóvenes están afuera esperando que algo les cambie la vida y algo les dé esperanzas para comenzar a soñar?

Este joven entendió la importancia de la disciplina, la entrega, el esfuerzo, pero sobre todo comenzó a creer, volvió a soñar de verdad. Por lo general éstos son jóvenes a los que se les enseña lo que "deben hacer" para llevar el día a día: un trabajo que dé dinero para suplir las necesidades, terminar el colegio, estudiar una tecnología, pero partiendo de sueños ajenos, y con la imposibilidad de soñar en grande. Cuando deben poner los pies en la tierra constantemente, la tierra que pisan está plagada de minas o de muertos; caminan sobre los recuerdos del pasado, las dolencias del presente y el miedo al futuro, por esta razón los jóvenes de esta experiencia aprovechan lo que tienen hoy, porque tal vez mañana no lo tengan, incluso se vuelven cínicos, pero es porque el futuro no lo construyen con sueños propios y reales, se les enseña a soñar en pequeño, les muestran las dificultades y por lo general no les dicen que tienen una segunda oportunidad de vivir y que deben aprovecharla, una tercera y muchas más; no entienden que si hoy no lo logran mañana tal vez sea el día.

Se les olvidó soñar, como a muchos nos ha pasado. Este joven volvió a hacerlo porque creyó en sí mismo, entendió que salió de la sangre, de la muerte, de la barbarie y que puede ser quien quiera, que puede soñar, que no se debe decir no puedo hacerlo, que cada paso se da de uno en uno, que tiene la oportunidad que muchos no tienen y debe aprovecharla al máximo, para honrar a aquellos que ya no están, y a aquellos que creen en él, que haber matado no lo convierte en un asesino, y debe vivir por los que ya no pueden hacerlo, que si no sueña daría lo mismo seguir en la guerra, y debe amarse para amar a otros. De algo tan simple, aparentemente, como el movimiento corporal pueden salir miles de soluciones para ser mejores seres humanos, para volver a soñar, para creer en sí mismos, sólo se necesita comenzar por conocer su propio cuerpo, y no castigar tan duramente a la mente.

Caso 3. Disciplina no ausente pero sí mal comprendida sumada a las habilidades premiadas antes de tiempo

Debido a las vivencias en zonas de conflicto armado los jóvenes desarrollan un erróneo concepto de disciplina y reaccionan mal, de manera reacia, cuando no se les aclaran las normas de las clases; además quienes los rodeamos dentro de los talleres, creímos erróneamente que tenían claro el concepto debido a sus vivencias, pero con el tiempo nos dimos cuenta que no era así. Si no hay una orden no cumplen, no son proactivos, si no se les amenaza no cumplen las directrices, o son poco rigurosos y si se les habla con rigidez total buscan salir huyendo de la situación. La estrategia fue hablar con sinceridad y de manera directa. Uno de los jóvenes necesitaba disciplina constante –una que otra llamada de atención–; es el tipo de estudiante con el que muchos se darían por vencidos muy rápido.

Este joven comenzó siendo el mejor, pero sus carencias de afecto e imaginarios erróneos sobre lo que conforma una familia realmente generó en él un individuo irresponsable y caprichoso, un joven con todas las aptitudes, pero con falencias serias en su actitud, poseía movimientos perfectos por los dones corporales, pero sucios por los conflictos

13 Jerzy Grotowski, en el libro Hacia un teatro pobre, plantea sus teorías sobre el actor dentro del teatro, un actor que es sincero cuando se para en la escena.

emocionales. Los "profesores" –aquellos que buscan convertirse en maestros– en danza no somos psicólogos, pero debemos estimular a los estudiantes para que entiendan cómo aprovechar sus capacidades.

Este joven se contrarió a nivel físico cuando el taller terminó, cuando entró a una compañía y debió trabajar con mayor disciplina, con reglas establecidas de carácter profesional. Como profesora simplemente me dediqué a creer que podía lograrlo, y a felicitarlo por logros que no se basaran sólo en las habilidades con las que nació, lo contrario a esto es un error muy común en danza. Su cuerpo se mueve con la facilidad de cualquier estudiante de Incolballet (Instituto Colombiano de Ballet Clásico, http://www.incolballet.com), aun sin la técnica. Durante un tiempo fue un estudiante que al notar cómo sus compañeros de trabajo realizaban sus actividades y avanzaban decidió trabajar mucho más. Aún lucha contra el concepto de disciplina, y la inconstancia se hace presente por momentos en su camino, por esto es necesario que los estudiantes entiendan que la disciplina no es una camisa de fuerza, y se trata realmente del trabajo dedicado para alcanzar los sueños propios.

Caso 4. Disciplina ausente

Otro estudiante poseía un problema parecido: buenas habilidades, pero lastimosamente, en su caso, la disciplina no sólo era mal comprendida, estaba ausente, a su alrededor existía una permisividad excesiva que generó una irreverencia innecesaria. Todos lo felicitaban excesivamente, y en la mayoría de casos no por las actividades realizadas sino por hacer reír o por las habilidades con las que nació. Su actitud constantemente cambiaba, en unos momentos trabajaba mejor que ninguno, pero si sentía cansancio o que tenía que esforzarse un poco prefería sentarse, o jugar con todos los que estaban alrededor.

Este joven se distraía con facilidad si la clase no era a su ritmo, muchos estudiantes prefieren salir corriendo en el momento en que todo se pone difícil. En estos casos debemos usar todas las estrategias creativas que tengamos a la mano, pero sobre todo trabajar bajo reglas de exigencia. Las reglas que se instauraron en el taller y algunas personas que rodeaban al estudiante no permitieron que se alcanzara esa exigencia, y no consiguió sentir la satisfacción que se genera al lograr aprovechar al máximo sus habilidades. Cuando esto sucede sólo nos queda esperar y darles otras oportunidades a los estudiantes. A veces, nuestro ego prevalece y no le damos las oportunidades necesarias a los estudiantes, nos damos por vencidos, o creemos que eso va a dar una lección.

El joven debía presentarse con el ejercicio de sombras chinas, trabajó duro durante el entrenamiento y el montaje pero al presentarse su orientador decidió aconsejarle que hiciera hasta donde pudiera –creo que es mejor decirles a los estudiantes: siempre puedes mejorar–. En el momento en que escuchó esas palabras, se acostó en el lugar de ensayo minutos antes de la presentación. Posterior a ese evento, debió ser internado en una institución correccional por los problemas de disciplina que presentaba en el colegio, en la casa y en todos los espacios que habitaba. Cuando bailaba y cuando se le exigía era el mejor, pero esto no sucedía en todos sus espacios de vida.

Luego de tomar un poco de la realidad sobre lo que implica afrontar el mundo, este estudiante regresó, su actitud era acorde a sus aptitudes, entendía la importancia de la responsabilidad, dio lo mejor de él dentro del taller, mejorando asombrosamente sus habilidades. En el lugar que estaba debía ocuparse de actividades que le causaban gran dificultad, además estaba muy lejos de su familia, no podía comunicarse porque no era permitido. Trató de escaparse y terminó nuevamente en una zona de conflicto armado, su vida fue puesta en peligro, y después de muchas estrategias para comunicarse con su hogar logró regresar, decidió retomar el taller. Cuando se sentía cansado sabía que podía un poco más, que el trabajo físico que realizaba realmente no era tan arduo y que estaba moviendo su cuerpo como él decidía

hacerlo, entendió que era él quien realmente podía controlarlo. Ahora sólo falta que lo asimile, y que asimile que es el único dueño de su vida.

Caso 5. Ganas de lograrlo

Siempre existe un joven que nadie quiere cerca de sus hijos, aquel que es una mala influencia. De niña mi madre me decía que estos jóvenes son los que más necesitan un amigo real, y que no sabemos qué pasa dentro de ellos y porqué se comportan así, que a la gente a veces hay que enseñarle a ser gente. Este joven es el vivo ejemplo de esto, detrás de una actitud cínica se escondía realmente un niño atemorizado que quiere volver a soñar, un niño que quiere intentarlo, una y otra vez, aunque nadie le diga que es bueno y nadie crea en él. En este caso hacían falta las felicitaciones o las palabras de aliento para motivarlo a intentarlo hasta el cansancio.

Es un joven bastante sensato que sólo busca ser escuchado y que alguien le hable con palabras cargadas de verdad, alguien que le exija disciplina, alguien que se preocupe tanto, como para decirle que debe trabajar duro para lograr lo que quiere, porque puede alcanzarlo por su cuenta. Después de una charla en la que se le aclararon las habilidades que tenía y se le explicó cómo mejorar decidió buscar clases extras, ahora ve a sus compañeros en la compañía y tiene un incentivo para seguir trabajando por lo que quiere lograr.

Es un joven que al mover su cuerpo bajo una buena concentración logra ser mejor que el resto; sólo le falta creérselo, y está en ese camino. Gracias al trabajo constante en danza, ahora está aprendiendo ballet; desde la disciplina y la disociación corporal que ésta implica logra concentrarse en clase y aprender lo que se le diga.

Conclusiones

Comenzar el proceso para recuperar la conciencia y dominio de los cuerpos a través del arte les permite a los jóvenes dar inicio a la recuperación del sentido de sí mismos evidenciándolo en el amor propio al aceptarse, trascendiendo su proceso de reinserción al poder reelaborar su dolor a través de la expresión artística.

La reinserción social de quienes han estado en la violencia requiere de múltiples caminos para darle herramientas, en este caso a chicos cuyos cuerpos han sido entrenados, utilizados, tratados y modificados desde la violencia física y psicológica, de nuevas significaciones sobre sus propios cuerpos y sobre los cuerpos de los demás. Cuando se comienza este tipo de procesos de resignificación de la vida el cuerpo lleva a otros niveles de visualización de sus sueños y deseos, en este caso de una necesidad tan sentida en un país como el nuestro, que desea salir de la violencia. Estos procesos de resignificación deben ir de la mano con los de reinserción social y pueden generarse desde las artes, y como se nota en estas historias desde la danza, la fotografía, el manejo de títeres, y el maquillaje, generando el encuentro con el cuerpo propio para reconstruirlo.

Cuando una persona ha pasado por un conflicto y se encamina en un proceso de recuperación no inicia borrando su historia previa, por eso no se puede pretender que la vida de los jóvenes sobrevivientes del conflicto armado comience de ceros al reinsertarse. Al salir del grupo armado los jóvenes cuentan con diferentes habilidades que se ven disminuidas durante el proceso de reinserción, a causa del paternalismo de las instituciones a las que llegan, evitando que se aprovechen los aprendizajes positivos que traen consigo del conflicto, como la perseverancia frente a las adversidades, la resistencia y fortaleza física, reflejos altamente desarrollados, motricidad gruesa, capacidad de alerta, y algunos conocimientos básicos a nivel operativo. La repentina comodidad que adquieren genera la negación

de su capacidad de sacrificio y esfuerzo, estos aprendizajes ellos los consiguieron de manera dolorosa y es lamentable que no sean reconocidos y valorados dentro de su proceso de reinserción.

Es necesario entender que al emplear una pedagogía comprometida, lastimosamente muchas personas de la comunidad con la que se trabaja empiezan el proceso pero se quedan en el camino. En el caso de este proyecto, éstas son las historias que quisiéramos cambiar, aun más allá de lo logrado dentro del primer acercamiento.

Las instituciones encargadas de los jóvenes de estos procesos deben enseñarles, motivarles y en algunos casos exigirles responsabilidad social, en virtud de que ellos reciben una segunda oportunidad para volver a vivir y construir un futuro, mientras que muchos otros jóvenes no reciben ni siquiera la primera.

Es necesario desarrollar procesos a largo plazo, en escuelas con un adecuado apoyo económico por parte del Estado y de empresas privadas, tanto para jóvenes afectados por el conflicto armado colombiano, como para aquellos que no tienen acceso a programas de educación artística debido a los problemas económicos y sociales que afronta actualmente el país. Incluso son necesarias escuelas de carácter internacional, donde los intercambios culturales estén al alcance de quien lo desee.

La danza es inherente al ser humano ya que nace del movimiento corporal que es natural para todos, por eso permite mayores posibilidades para lograr mejores acercamientos a poblaciones violentadas, generando con esto encuentros sinceros si se desarrollan con compromiso.

Nuestros estudiantes ponen sus cuerpos en nuestras manos, ningún cuerpo llega a las clases intacto, sin importar su historia o su salud física hasta los cuerpos más sanos cuentan con su propio dolor, y estos cuerpos pueden mejorar por nosotros. En el caso de este proceso a través de la danza, allí es donde un profesor debe decidir si sólo es eso y enseña la técnica o quiere ser un maestro comprometiéndose con el real aprendizaje de sus estudiantes, teniendo siempre presente que son personas con una historia.

La comprensión y aceptación de la disciplina individual para lograr lo que se proponen, que implica constancia para los jóvenes, está mediada por su forma de entender el poder, que siempre ha estado relacionado con ser violentados; de entender el mundo, un mundo donde tener ese tipo de poder les permite creer que no serán lastimados; y de entender la vida misma y su forma de asumirla. Ellos necesitan disciplina, pero la aplicación de ésta depende de la comprensión del origen de los estudiantes y de sus vivencias sociales. Es vital conocer y que ellos comprendan su historia para ayudarles a generar en sus mentes otra forma de entender su presente y de visualizar un futuro.

Cada cuerpo logra conectarse con otro según el movimiento de éste, lo que es el resultado del ritmo interno que se desarrolla y modifica de acuerdo con las vivencias del individuo. Por eso, los estudiantes en proceso de autoconocimiento pueden o no conectarse con el tipo de movimiento propuesto por parte del profesor. Hay que recordar que cada persona es un individuo con idiosincrasia, y cuando se trabaja con poblaciones violentadas, los profesores tenemos la responsabilidad de entender a cada estudiante como una historia a través de sus movimientos, y aunque los temas de la clase sean para todo un grupo de historias, el tratamiento al interactuar con cada uno debe ser el apropiado, para acercarnos y adentrarnos en cada historia.

Bibliografía

AA.VV. 2013. «Explore: Dance». *National Geographic*. http://www.nationalgeographic.com/125/photos/explore-dance/. Consultado: 02 ago. 2013.

Boal, Augusto. 2002. *Teatro del oprimido. Juegos para actores y no actores*. Barcelona, Alba.

Castillejo Cuéllar, Alejandro. 2009. *Los archivos del dolor. Ensayos sobre la violencia y el recuerdo colectivo en la Sudáfrica contemporánea*. Bogotá, Universidad de los Andes.

———. 2012. Intervención en: foro *Verdad y memoria. Experiencias y desafíos para Colombia*. Bogotá, Centro Internacional para la Justicia Transicional, 11. sep. http://www.youtube.com/watch?v=Tyc-P_eJD3M.

Centro Virtual de Noticias de la Educación (CVNE). 2012. "Obra de Teatro de U. de Caldas, en Festival de Teatro Alternativo, en Bogotá". Ministerio de Educación Nacional. 12 mar. http://www.mineducacion.gov.co/cvn/1665/w3-article-300932.html

De Sousa Santos, B. 2010. *Para descolonizar Occidente. Más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso) / Prometeo.

Fals Borda, Orlando. 2008. "Orígenes universales y retos actuales de la IAP (investigación acción participativa)". En: *Peripecias*. Nº 110. 20 ago. http://www.peripecias.com/mundo/598FalsBordaOrigenesRetosIAP.html.

Franco, Natalia, Patricia Nieto y Ómar Rincón (eds.). 2010. *Tácticas y estrategias para contar. Historias de la gente sobre conflicto y reconciliación en Colombia*. Bogotá, Friedrich Ebert Stiftung / Centro para la Competencia en Comunicación para América Latina.

Juliao Vargas, C.G. 2010. *La praxeología como alternativa para la sistematización de experiencias educativas*. Bogotá, Universidad Minuto de Dios.

Lewis, O. 2004. *Antropología de la pobreza*. México, Fondo de Cultura Económica.

Monsalve Vargas, Timisay. 2008. "Apuntes para la interpretación del cuerpo como territorio de violencia". En: AA.VV. *Conflicto armado: memoria, trauma y subjetividad*. Medellín, La Carreta.

Rabiger, Michael. 1998. *Dirección de documentales*. 3ª ed. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión (col. Manuales Profesionales).

Tobón Coral, Mónica. 1999. *Aprendiendo a amarlas. Una experiencia de desarrollo personal con niñas explotadas sexualmente o en riesgo*. Bogotá, OIT (Programa para la Erradicación del Trabajo Infantil –IPEC–) / Fundación Antonio Restrepo Barco / Cooperación Española.

Tortosa B., José María. 2012. "Situación y futuros de las violencias". En: José F. Tezanos T. (ed.). *Los nuevos problemas sociales. Duodécimo Foro sobre Tendencias Sociales*. Madrid, Fundación Sistema.

Vanin, L. 2011, 04. "El hombre nace bueno y la sociedad lo corrompe" (Jean-Jacques Rousseau). ¿Por qué los procesos de socialización son considerados productos de las influencias sociales?". http://sociabilidadserhumano.blogspot.com/2012/04/el-hombre-nace-bueno-y-la-sociedad-lo.html. Consultado: ago. 2013.

Simposio Investigación-creación

Coordinador: Francisco Abelardo Jaimes Carvajal

Creación y dirección en danza contemporánea

Lina María Villegas Hincapié[1]

La propuesta de esta investigación-creación está fundamentada en la experiencia de elaboración de una obra coreográfica llamada *Enleche-ser*, desarrollada en 2012. Este montaje estuvo acompañado de un texto escrito de sustentación metodológica y conceptual.

La tarea fundamental en esta investigación-creación se centró en estudiar la particularidad de la danza como arte escénico en el ámbito de su creación, en el desarrollo del proceso que implica pensar-sentir-interpretar una idea y llevarla a una obra coreográfica, y con ello construir un lenguaje propio de la obra. Con base en ello, planteo que la creación en danza genera un producto propio que surge de un diálogo entre la intuición, lo sensible, la utilización del espacio y el tiempo, y la variedad de herramientas gestuales y corporales que se generan en la investigación teórica y práctica (investigación de movimiento). Esta comunicación sensible, sentida y estética está determinada por el cuerpo, por las percepciones, por la expresividad del intérprete, creador y espectador, por las emociones generadas frente a los acontecimientos, y por las construcciones semióticas y simbólicas que se han hecho al interior de la creación.

A lo largo de la historia la concepción y la relación del hombre con el cuerpo ha sido constantemente replanteada y cambiada a partir de muchas esferas como lo social, los imaginarios colectivos, la vida cotidiana, la muerte y otro tanto más de preguntas que se reiteran en la existencia humana. En el caso de la danza, es el cuerpo su instrumento; a través del movimiento corporal se construyen los códigos estéticos que hacen posible una pieza coreográfica. Por ello, hacer referencia al cuerpo como instrumento y propósito de la creación en danza, pone en evidencia un proceso artístico en el cual el cuerpo es afectado, construido, transformado y mutado, pues es él quien realiza las acciones que determinarán su hacer en el arte. En la danza, el cuerpo se despliega desde las sensibilidades, las sensaciones, para hacer de sí un instrumento en el cual se soporta la investigación de movimiento, la exploración, la interpretación, la creación y la puesta en escena; el intérprete es artista y es instrumento a la vez.

Planteo entonces que en la creación coreográfica existe una relación cuerpo a cuerpo entre el creador, la obra y el intérprete, es así como el proceso de creación depende de la comunicación sensible, estética y hermenéutica en todos los sentidos, de la búsqueda de significaciones, y de la misma manera planteo que la dirección es una construcción que parte del creador/director con todos los aspectos que conforman la construcción poética, simbólica y semiótica de la obra.

1 Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

Con lo anterior, propongo que la creación y dirección en danza, es un proceso de lenguaje, enmarcado en unos significados y significaciones culturales y contextuales específicos, los cuales están dados por los antecedentes del lenguaje corporal del creador y el intérprete, y por el lenguaje corporal emanado del contexto dramático y coreográfico (tema, idea, motivación, imagen, texto de la obra). Esta investigación partió de la idea de danza como construcción cultural, y se preguntó por la noción de cuerpo en la danza, la noción de lenguaje expresivo que alberga unos imaginarios y una memoria corporal producto de la especificidad de la disciplina artística y de los sujetos que la habitan.

Esta investigación propuso una creación en danza contemporánea como la construcción de un lenguaje propio (hablo de lenguaje del cuerpo danzante, lenguaje corporal, lenguaje coreográfico), reivindica la importancia de la danza como expresión fundante del ser humano, como manifestación de las culturas, y con ello, a la danza concebida como arte que se lee en nuestro medio social y cultural. La danza contemporánea entonces, es una posibilidad de expresar lo grande del ser humano y sus culturas, como lo particular del sujeto.

La pregunta orientadora del trabajo de investigación-creación fue la siguiente: ¿cuáles son los fundamentos conceptuales y metodológicos que posibilitan analizar la creación y dirección de una obra de danza contemporánea para llegar al desarrollo de un lenguaje coreográfico propio?

Esta pregunta abrió el camino para orientar el principal propósito que fue analizar la creación y la dirección en danza contemporánea a partir del desarrollo de un lenguaje coreográfico, con el fin de producir una obra de danza. Y en este sentido fue importante plantear como categorías de análisis de la creación aspectos como:

- Desarrollar las nociones de exploración y composición al interior de un proceso de creación en danza, en el proceso de elaboración de un lenguaje coreográfico propio.
- Identificar la interpretación como un ejercicio hermenéutico entre el creador-director, el intérprete y la obra.
- Construir un lenguaje coreográfico propio de una obra de danza contemporánea, en este caso, basado en un relato.

Se retoma para la creación de la obra, un texto literario que se funda en la memoria de los mitos, en la memoria de la historia, en la memoria de los imaginarios culturales, en las vulnerabilidades de los sujetos de cualquier grupo social. Si bien hace referencia a otros contextos socio geográficos y a otros momentos de la historia, los elementos retomados del relato tienen una estrecha relación con nuestras concepciones de la vida, con las reflexiones que hacemos ante la muerte, con la idea de mujer y madre en nuestro contexto, y con el imaginario que elaboramos sobre la relación de amor entre hombre y mujer. Es por ello que dicho relato se hace vigente en este contexto y en otro, en este tiempo y en otro. Hablo del cuento "La leche de la muerte", de la escritora belga Marguerite Yourcenar[2]. Dicho cuento hace parte del libro *Cuentos orientales*, publicado por primera vez en 1938 por Gallimard[3].

---

2 Marguerite Yourcenar (Marguerite de Crayencour), escritora, traductora y crítica francesa de origen belga, nace en Bruselas en 1903 y muere en Maine en 1987). Su fama como novelista la debe a dos grandes novelas históricas que han tenido gran resonancia: *Memorias de Adriano* (1951) y *Opus nigrum* (1965). Escribió también cuentos y relatos míticos y legendarios, así como ensayos y poesía. Los mitos grecorromanos, cristianos y orientales afloran en sus textos, entregando una visión moderna del mundo, porque los presenta como hechos vivos, como hechos sentidos.

3 Los relatos que componen los *Cuentos orientales* se inspiran en la literatura y en el folclor de los Balcanes, en Grecia, China y Japón, a los que la escritora se acerca con íntima espiritualidad. La realidad, el sueño y el mito hablan en este texto de un lenguaje que se renueva en las

Dado el carácter artístico de este trabajo, el análisis al cual se dispuso, encontró conveniente como enfoque el estudio hermenéutico, el cual se constituye como una posibilidad de comprender la realidad bajo la metáfora de un texto susceptible de ser interpretado. De acuerdo con Carlos Sandoval (1996), en la propuesta de Ricoeur la hermenéutica se define como la teoría de las reglas que gobiernan la interpretación de un texto en particular o colección de signos susceptible de ser considerada como texto (60). En esta perspectiva es importante el "círculo hermenéutico" que describe el movimiento entre el intérprete y el ser que es revelado por el texto. Las aplicaciones prácticas del análisis hermenéutico, han sido introducidas a ámbitos como el de la identidad cultural, permitiendo mirar el objeto de estudio de este proyecto con este enfoque.

De acuerdo con Ricoeur, reconocemos la interpretación –base epistemológica de la hermenéutica– como un sector particular de la "comprensión", esta última a su vez, "como el proceso mediante el que conocemos algo psíquico con ayuda de los signos sensibles en los que se manifiesta […]. La interpretación entonces, es el arte de comprender los testimonios humanos conservados mediante la escritura" (Ricoeur 1999, 65). Traigo de referencia esta noción de interpretación directamente de Ricoeur, porque esta investigación-creación se ancla en esa primera instancia del texto literario para ser hermenéuticamente perfilado en una obra escénica.

Teniendo como precedente que esta investigación-creación es el sustento de un proceso de creación y dirección de una obra de danza contemporánea, se vuelve inexorable identificar unos momentos esenciales por los cuales pasó la creación y con base en ellos, se estructuró entonces la reflexión conceptual y metodológica que ordena el texto que acompaña la obra coreográfica. De acuerdo con esto, la reflexión teórica se organizó en tres capítulos que son habitados por elaboraciones estéticas, poéticas, y metodológicas, capítulos determinados por tres elaboraciones artísticas: la del texto, la del movimiento y la de la puesta en escena. En cada uno de estos tres capítulos, expuse la manera como se fue dando paso a paso la creación en:

- Los niveles de ficción, construcción de los propios relatos.
- Las instancias de creación –desarrollo en el tiempo cronológico–.

En los tres capítulos aparecen de manera recurrente soportes conceptuales para la reflexión metodológica y de creación. De acuerdo con esto, al primer capítulo lo llamé "Del relato a la propuesta coreográfica", y se dispuso como un momento previo al encuentro con los intérpretes y previo a la exploración corporal; al segundo capítulo lo denominé "De la propuesta coreográfica al trabajo corporal", con el objetivo de recoger allí todas las reflexiones en torno al trabajo de aula con los intérpretes; y el tercer capítulo, llamado "Del trabajo corporal a la puesta en escena", pretende recoger un poco las decisiones que llevaron a la puesta en escena.

La estructura del texto, siendo coherente con la creación, se presentó como una sistematización y organización de los momentos y las fases por las cuales se desarrollaron los presupuestos de dirección, procurando en todos los momentos usar los instrumentos para guardar y registrar el proceso, inventando una caja de herramientas que permitiese hacer y rehacer las construcciones artísticas y dramatúrgicas, darles la vuelta, desechar y recuperar lo diseñado, interpretando la información y los materiales para llegar al encuentro de un lenguaje y finalmente, produciendo un saber a partir de la práctica (Mejía 2008, 13).

---

distintas narraciones; revitalizada la carga ejemplar del mito, éste sirve para recrear en toda su esencia, al ser humano (tomado del "Prólogo" del libro).

Para concretar la reflexión de este proceso creativo, usé de manera permanente, tres instrumentos de recolección, reflexión y análisis: bitácora de vuelo o diario de creación, el registro de video de los ensayos, y revisión documental de diferentes fuentes, como la historia, la pintura, la vida personal de los creadores e intérpretes, y las historias orales relacionadas.

Después de exponer el marco general de la investigación-creación, propongo hacer énfasis en el segundo momento, el que va de la propuesta coreográfica al trabajo corporal, pues creo interesante detallar justo este momento que es el que corresponde al trabajo de la composición coreográfica como tal y las herramientas que se usaron teniendo de base un relato que permeó las diferentes rutas de cada uno de los momentos.

De la propuesta coreográfica al trabajo corporal

Partiendo de las posibilidades que ofrece la construcción de la enciclopedia del individuo[4] en un proceso creativo, con relación al universo local del intérprete y director, fundamento esta reflexión en la noción de *exploración*, articulada a la elaboración de discurso corporal. Para C. Mallarino, la exploración permite "la libre expresión y uso del vocabulario individual que emana de la naturaleza íntima del sujeto y que puede dialogar con la técnica, esa carta de vuelo, que impone la presencia de significantes predeterminados" (Mallarino 2005, 43).

La exploración posibilita la relación entre aspectos de orden formal como la técnica y el acervo corporal ya construido en los creadores, como lo particular y singular de cada uno de ellos que está determinado por cada subjetividad y experiencia de vida. De acuerdo con Congote, Ramírez y Agudelo (2011, 27), para Mallarino, "la noción de discurso corporal funciona como un vehículo de ideas, engendradas en el diálogo entre la técnica y lo singular de cada creador y generado en la exploración que, en definitiva, proporcionan el desarrollo del hecho creativo".

Vale la pena determinar en esta elaboración, que llamo intérpretes a los bailarines, pues el proceso buscó de manera reiterada un ejercicio en doble vía de interpretaciones y construcciones hermenéuticas. Así como creador al director, y viceversa, y también creador al intérprete, pues desde todos los roles, existe una participación creativa que aporta y aportó al desarrollo estético y coreográfico de la obra.

Aquí la idea de danza se relaciona con un sistema en donde el cuerpo es constructor de discursos propios –singulares–, además, de ser el centro en donde se ubican los sentimientos, las percepciones de la interpretación y la creación.

De acuerdo con lo anterior, planteo que la enciclopedia permitiría encontrar una relación directa entre las asociaciones que sobre el tema de creación construye el director, y las asociaciones que construye el intérprete, conexión que también se plantea desde la exploración y elaboración de discurso corporal ya expuesta. Esta conexión se me hace fundamental porque llega a los *puntos de partida* del trabajo corporal que concebí para este trabajo, en aras de encontrar lo siguiente:

- Establecer un vínculo afectivo, sensible y poético con el tema propuesto.

---

4 Enciclopedia como asociaciones, imágenes, representaciones semánticas, metáforas que elabora cada creador en el proceso de constitución de la obra. Cf. Eco 2009.

- Relacionar el mundo local del intérprete con el mundo local del director.

- Construir los dos puntos anteriores desde el cuerpo, en el derrotero de un discurso corporal.

De acuerdo con esto, los tres llamados *puntos de partida* se transforman en el suelo que funda el trabajo de dirección, ya que las pautas para la generación de los movimientos y gestos nacieron de estos tres aspectos.

Punto de partida I. El vínculo sensible con lo cotidiano

Para esta investigación-creación un detonador esencial de la necesidad creativa para todo el colectivo de creadores (intérprete y director), fueron los insumos que otorgó la vida cotidiana hilada al tema de la creación, y esta simbiosis a su vez, en un marco de comunicación estética.

En este sentido, el planteamiento de Katya Mandoki con relación a la prosaica como la estética de lo cotidiano, noción que se apoya en la capacidad de sensibilidad del ser humano frente a acontecimientos no necesariamente del ámbito de las artes, sirve de soporte a esta investigación-creación, en la medida en que parte de dos planteamientos importantes:

En la interacción con el entorno, el sujeto está en constante intercambio de relaciones, la sensibilidad es estar en relación con algo o alguien, es una condición de posibilidad; por este motivo, no es una actitud que se reserva para el contacto con el arte o una función que a voluntad el sujeto active o desactive. La sensibilidad es "[…] una facultad del sujeto en su condición de estar en relación con el mundo" (Mandoki 1994, 65) y presenta un amplio espectro que no se limita a la emotividad, la sensualidad o la simple sensación de imaginación. "Lo estético es entonces aquello en que se manifieste la facultad de sensibilidad del sujeto" (Mandoki 1994, 65).

En la experiencia estética, entra en juego la facultad de la sensibilidad. De esta manera, la autora plantea el análisis de las condiciones objetivas que posibilitan la experiencia estética, que menos que preguntar por las características de dicha experiencia, propone observar cómo es posible dicha experiencia, cuál es el terreno fértil para la experiencia sensible. La facultad estética o sensible se manifiesta socialmente a partir de sus condiciones de posibilidad: cuerpo sensorial, vitalidad emotiva, intuición espaciotemporal y convenciones culturales (Mandoki 1994, 78). Estas condiciones son el vehículo de manifestación de la experiencia estética y constituyen la estructura de comprensión para el posterior análisis del intercambio que posibilita la experiencia estética.

Es importante hacer referencia a este tema, puesto que con la prosaica se activaron dos conexiones fundamentales en el desarrollo del montaje:

- La vida cotidiana como material, como tema de creación, como motivador de imágenes corporales, de acontecimientos escénicos, pero en un marco de construcción artística, ambas condiciones que exaltaron la capacidad sensible de cada uno de los creadores –llámese director o intérprete–, permitiendo un nivel de afectación emocional conducente a la generación de movimientos propios y singulares.

- El establecimiento de una comunicación estética permanente, fluctuante y en doble vía, entre los creadores, comunicación que se concibe como el lugar en el cual se comparte la sensibilidad, como el escenario sobre el cual se tejen intercambios a partir de la facultad de sensibilidad. La comunicación estética consiste en el intercambio

> de enunciados entendidos estos como "[…] cargas vitales, energías, actividades, conceptos, sentimientos y sensaciones" (Mandoki 1994, 96).

Siguiendo con la autora, en las relaciones de intercambio estético hay aspectos de orden formal y material, un despliegue comunicativo que opera como estrategia enunciativa. Por un lado, la dramática como la actitud y el acto en la vida cotidiana que produce efectos sensibles: la actitud, el gesto, el acto y el impulso desde el que se produce la comunicación estética, que pertenece al orden de lo simbólico y se presenta como cargas emotivas que producen sentidos por medio de modalidades. Y de otro lado, la retórica como los medios de persuasión a través de diversos registros de con-formación, la cual no funciona sólo desde el discurso verbal solamente pues operan en ella cuatro registros principales que finalmente posibilitan comprender la relación con los objetos y signos, con los modos de producción y apropiación de los objetos, pero especialmente en términos de significantes productores de subjetivación y efectos sensibles. Ambos aspectos se trenzan para llegar y rodear al corazón del proceso de creación de la obra *Enleche-ser*: el sujeto que existe, el intérprete que construye desde su experiencia, desde su subjetividad, y desde la comunicación estética con sus congéneres y con los textos y pretextos de la obra.

Entonces planteo que la categorización y ordenamiento de análisis de los intercambios sensibles que propone Katya Mandoki, permite analizar el intercambio sensible entre el creador y el intérprete a lo largo del proceso de creación y producción de la obra, que es lo que más interesó en esta investigación. Adicionalmente, permite tender un puente de comprensión de la manifestación danzaria en sus códigos de comunicación estética, es decir, el discurso corporal implícito en una obra de danza, con el sujeto que observa y le otorga significado y sentido a lo que observa.

Todo ello concede herramientas para pensar la creación en artes escénicas como un intercambio permanente en el que intervienen aspectos muy importantes del lenguaje que se ha establecido a partir de elementos semióticos y simbólicos, quiere decir que este intercambio está enmarcado en un contexto espacio-temporal específico.

Punto de partida II. La enciclopedia de los movimientos

Umberto Eco plantea que la enciclopedia funciona como una serie de representaciones por acumulación y asociación que nunca es completada (Eco 2009, 231). La enciclopedia permitiría entonces, establecer semejanzas y comparaciones entre los conceptos de manera inadvertida, bajo la forma del rizoma propuesto por Deleuze y Guattarí, en el cual cada punto puede ser conectado con otro y en el que esos puntos dejan de ser puntos para ser líneas de conexión (Eco 2009, 238). Dicha enciclopedia-rizoma, por lo cual no tiene centro, puede ser separable, no es jerárquica, no tiene comienzo y tampoco fin.

De acuerdo con Luz Dary Alzate (2011)[5], la creación permite construir de manera amplia y profunda la mirada permitiendo sacar a flote las singularidades de los sujetos creadores a través de lo que Umberto Eco denomina la enciclopedia del individuo. Dicha enciclopedia, de acuerdo con Alzate, "se pone en marcha cuando el creador desde su mundo de asociaciones e imágenes particulares, genera no una producción universal, ni dogmática, sino una personal, con una propia manera de disponer los signos diferentes a la de sus significados codificados".

---

5 Docente del Departamento de Teatro de Universidad de Antioquia y líder del grupo de investigación Artes Performativas. El material elaborado por la directora de teatro aún no ha sido publicado.

En este sentido, la enciclopedia de los sujetos puede verse como indefinida y contradictoria, introduciendo de manera permanente alternativas de otras relaciones rizomáticas, invitando a la posibilidad de viajar en la construcción de diversos significados. En esta misma relación, la enciclopedia es del sujeto creador, pero también es del colectivo de creadores que a su vez tejen asociaciones entre sí, logrando llegar a acuerdos de significados que producen sentido. Dicha(s) enciclopedia(s), la del intérprete, la de los intérpretes, la del director, se fue transformando con el tiempo.

En la búsqueda de unos movimientos muy propios, particulares tanto del creador como del tema de creación, se elaboraron *en primer lugar* enciclopedias de las acciones físicas propuestas en el cuento. Esto estableció vínculo directo con el tema de creación y el cuerpo en tanto facultad de sensibilidad, en el intérprete y en el director, orientándose esto a relacionar acciones físicas con sensaciones puestas en el cuerpo. Estas enciclopedias de las acciones físicas se ordenaron por cada escena de la propuesta coreográfica inicial, de tal forma que su resultado pudo ser usado e interpretado como pautas de improvisaciones separadas, proceso que en sí mismo (enciclopedia-pautas de improvisación) se pudo constituir como base de la *exploración*.

Estas derivas del proceso se elaboraron directamente con el ejercicio del movimiento, la exploración física, con el mover, mover, mover y moverse.

Así, *en segundo lugar*, se construyeron relaciones entre acciones físicas, movimientos, gestos, para construir una corporalidad en la cual se comparten las sensaciones, los detalles de las formas que se generaron en las partes del cuerpo, calidades. Entonces se volvió interesante insistir en la forma del movimiento, en la vía de construir con el signo, con el código corporal establecido, a través de la repetición y la repetición (con variaciones en el ritmo, en la suma de elementos, en detalles de calidad en el movimiento, variaciones en expresiones gestuales), lo cual proporcionó un abanico bastante amplio en la facultad de sensibilidad de los creadores.

La apuesta, en este caso, es descubrir las diferentes sensaciones corporales que se generan en el proceso de exploración corporal, partiendo de los códigos establecidos por la técnica (el signo) y con base en ello, reconstruir las sensaciones físicamente instauradas y encontradas en la búsqueda del discurso corporal, en la búsqueda de sentido.

De acuerdo con lo anterior, la enciclopedia permitió estructurar de manera paralela diferentes asociaciones dramatúrgicas que se relacionaban entre sí como un rizoma: La asociación dramatúrgica del texto literario, la que construyó el director en el momento previo a la comunicación estética con los intérpretes, la que los diferentes intérpretes con todos los insumos elaboraron para la generación del movimiento, y también la que estos mismos intérpretes se contaron para justificar el movimiento y la acción. Todas ellas con el fin de buscar, encontrar y construir el sentido de dicho movimiento y el sentido de la corporalidad para cada escena de la obra.

Punto de partida III. El discurso corporal

En esta noción que plantea Claudia Mallarino (2005) se concibe la danza como un sistema comunicativo en el que se podría entender el movimiento como el lugar en el que se representan las palabras. Sin embargo, ¿cuándo resulta apropiado el uso de las palabras?, de acuerdo con los órdenes estéticos y las taxonomías poéticas de los creadores de la obra y quienes la festejan haciendo alusión y conclusiones desde los paradigmas sociales de representación y las convenciones propias de su cultura.

Este artículo comprende el universo cinético de la danza como un conglomerado de discursos que se superponen a través de lenguajes expresivos especializados, intencionados y entrenados, para construir nuevos lenguajes corporales

con lógicas de organización singulares (coreografías, conclusiones corporales cinéticas) y de ese modo interrogar al mundo o proponerle nuevos valores. Así, la danza conservará su condición de discurso corporal por excelencia en tanto su labor semántica más que sintáctica. Para llegar a la verdad de esa condición es necesaria la interacción dinámica de la exploración y la técnica, en un diálogo natural y novedoso surgido del equilibrio entre ambos procesos. La búsqueda, dibuja la necesidad de entender la danza como manifestación de un fenómeno comunicativo pre- y postexpresivo, el hallazgo enfatiza en las conclusiones y propuestas dadas por la asimilación corporal significativa y la interpretación subjetiva de quien la observa.

De acuerdo con la autora y de acuerdo con los planteamientos de esta investigación, parto de tres elementos fundamentales:

1. *La danza como propuesta de construcción de discursos corporales novedosos*, en los que la exploración de los lenguajes no verbales en el artista posibilita la *construcción de significantes gestuales cinéticos* (Mallarino 2005, 42), que pueden derivar en coreografía, haciendo alusión, a través de ideogramas corporales, de su cultura. Para la comunicación estética y poética de los creadores entre sí y con el espectador, que es quien finalmente concluye la construcción de la obra al trazar los fines epistémicos y semióticos del acto creativo, cerrando así el ciclo comunicativo.

   Es crucial poner en juego la sensibilidad de los sujetos para articular el pensamiento y avocar a la producción del gesto, la imagen, el sonido; la música, el objeto, reemplazando con ello el verbo por la acción. Eso supone que el argumento no verbal es la materialización del discurso corporal para explicar el mundo que habitamos a través de los sentidos.

2. *Los sistemas de interpretación (codificación vs. combinación)*, en los que la libre expresión, no entendida como idilio o liberación emocional, sino como medio de exploración por los cuales los creadores (intérprete-director), acceden a las ideas para proyectarlas a través de las imágenes y a través de los discursos corporales cinéticos o gestuales.

   Esto supone la construcción de nuevas vías de acceso para la percepción y la interpretación de la realidad, la reflexión, el conocimiento, la indagación, luego entonces llegar a la realización de la obra, que es sin más, el establecimiento de un contacto sensorial, sensible y emocional que sustentan el ser y el hacer del acto creativo, y que sustentan la conexión con la experiencia vital de cada uno de los sujetos involucrados.

3. *Lenguajes expresivos (gesto vs. movimiento)*, en la danza, son el resultado de un vocabulario preexpresivo restringido, limitado y en exceso depurado, por lo tanto: la técnica afecta el tipo de expresión, limita el lenguaje, marca un estilo definido y dirigido para unos cuantos iniciados, haciendo de dicho discurso una convención sesgada para un público selecto.

El equilibrio, pues, del arte coreográfico se establece entre lo "original singular" (decisión discursiva de la realidad) y lo "original colectivo" (acuerdo social establecido). El instrumento comunicativo de la exploración es el discurso corporal.

Fundamentarse en los planteamientos de esta autora, permitió incrementar las posibilidades creativas a través de la técnica y la exploración, y a falta de inspiración divina, echar mano de los propios recursos, aumentando el rango de percepción de la mirada. De esta manera, en el enfrentamiento de la indagación del lenguaje con la incertidumbre

que sugiere el acto creativo, se generaron relaciones inimaginadas del vocabulario corporal existente, deshaciendo la preestructura técnica, permitiendo conocer nuevos órdenes mentales, sociales y creativos.

Para la creación de la obra *Enleche-ser*, a través de la exploración, se pudo observar y vivenciar, un intercambio sensorial de asimilación a través de lenguajes no verbales, materializados en un evento comunicativo simple, que fortaleció el entendimiento del contexto cultural y personal de los creadores que estuvieron inmersos en él. Amplió los límites de la interpretación de la realidad aumentando el rango de opciones para proponer, desde el equipo creativo, nuevas sujeciones y conclusiones expresadas por movimientos o sistemas de imágenes o estructuras discursivas originales; que enmarcaron la realidad existente y la ordenaron bajo criterios y posibilidades distintas, aunque pertinentes.

Estos planteamientos favorecieron en gran medida la investigación, puesto que legitima la construcción creativa como un ejercicio hermenéutico, autónomo y consciente. De ahí, que: "La dinámica dialógica entre el discurso corporal y la técnica, en el ámbito de la danza, favorece la ampliación del espectro comprensivo e interpretativo del discurso del movimiento, enriquece los ingredientes de la acción humana, construye estrategias inteligentes del uso del vocabulario corporal y de la información, permite contrastar y analizar elaboraciones particulares independientes con las formas homogéneas determinadas y combina referentes de retroalimentación y multiplicación del evento expresivo" (Mallarino 2005, 44).

Fundamento de dirección: fabricar coreografía

Partiendo de la idea que la danza se deja atravesar por diversas fuerzas, líneas o pliegues para que en ese movimiento de conceptos, palabras, interlocuciones, ejemplos, propuestas de ejercicios, críticas, preguntas y respuestas, se desdibujen o emerjan a la luz del entendimiento, los elementos fundamentales, básicos y constitutivos del arte de la coreografía y de la pedagogía en danza. De esta manera se puede nutrir el oficio con la definición de esas particularidades físicas, cinéticas, expresivas y escénicas que complejizan, en algún sentido esa delicada labor de hacer obras artísticas en movimiento.

Blom y Tarin Chaplin (1982) comparten con la filosofía pedagógica uno de los postulados modernos de la danza, aquel en donde se precisa que el arte dancístico emana de una fuente interior, de tal manera que hacen precisiones sobre la importancia de contribuir a la motivación, especialización y aprovechamiento del impulso estético para ayudar a los bailarines y coreógrafos jóvenes a descubrir las líneas internas y sus motivaciones de experimentación, describiendo detalladamente los elementos constitutivos del arte del movimiento para su aplicación en la escena o en la pedagogía. Dichos planteamientos permitieron incentivar a través de la creatividad, la naturaleza del coreógrafo y el desarrollo del bailarín, para que el movimiento y el producto se cualifiquen en el ejercicio de transformar las vivencias y las ideas.

De acuerdo con los autores, la amplia gama de experiencias sugeridas para la creación coreográfica va desde la improvisación sensitiva, hasta las formas dancísticas complejas. Sus estrategias intentan dar valor y subrayar el insumo único de la creatividad individual sugiriendo experiencias físicas concretas detonadas por elementos particulares que puedan someterse a la crítica y reflexión, trasladando la mirada para aprenderse a sí mismo a través del movimiento de otros cuerpos. La combinación de los parámetros anteriores estaría conducida necesariamente por un aprendizaje indagatorio a la vez que experimental, para fortalecer el entendimiento intelectual de la danza y moldearse artísticamente para la formación, el ajuste y el reflejo de la práctica significativa que allega y refina los conocimientos intuitivos y cinéticos (Blom y Tarin Chaplin 1982, 56).

Para esto, los autores proponen la creación de una atmósfera propicia de aprendizaje para el gradual enriquecimiento y comprensión del oficio y de los aspectos formales de la coreografía.

De acuerdo con lo anterior, planteo que al fabricar coreografías, existe la certeza de que al construir una obra, los creadores conocen y saben de los elementos de constitución del tema, pero éstos habitan en desorden la mente y el cuerpo, llegando hasta la producción de imágenes lingüísticas y corporales dinámicas, constituyéndose como impulsos y pulsiones que van y vienen. Se dieron en este hacer:

- Combinaciones, separaciones e interrelaciones de los elementos coreográficos usando la teoría y la práctica como elementos de motivación, intención, claridad.
- Vinculaciones del tema con eventos, acontecimientos de la subjetividad de los creadores, de manera individual y/o colectiva.
- Desarrollo de la confianza, la libertad de sensación y la construcción de sensibilidades particulares del entorno de creación.
- Exploraciones en las calidades del movimiento y de la misma manera, exploración de las emociones generadas en esa repetición que obligadamente exige la investigación de movimiento.
- Organización de fraseos, estructuras, ideas estéticas, imágenes espaciales, imágenes sonoras y musicalidades.
- Organización de las combinaciones de espacio; tiempo; energía; ritmo, forma.
- Organización del trabajo en grupo, elementos interdisciplinarios heredados de aspectos teatrales, visuales y musicales.

Como lo he expresado en otros momentos del texto, la coreografía no se fabrica leyendo, viendo o escuchando hablar sobre ella; esto es sólo un pequeño lugar que ocupa en el proceso. Una coreografía surge como un impulso íntimo promovido por una sensación, un sueño, una idea, una imagen o un instante de inspiración. En esta medida, para hacer coreografías se empieza por establecer vivencias experimentales, crear pequeños fragmentos, hacer partes aisladas, frases, movimientos que surgen del juego o la experiencia lúdica con los avatares del oficio, hasta que todo el sistema, manifiesto, se convierte en parte de sí del intérprete.

Conclusiones

En la actualidad existen múltiples maneras de sentir, ver y ser cuerpo, múltiples construcciones de cuerpos, rizomas experimentales que tienen como plano de consistencia el cuerpo; por ello la investigación y creación en las artes en el ámbito en que el cuerpo es objeto, instrumento de la puesta en escena, debe presentarse como una multiplicidad intensiva de cuerpos, una materia intensa no formada, pues confluyen en ella, diversas disciplinas. Esta materia debe ser propia, específica y particular para cada acto creativo, en tanto transmutador de la existencia y posibilitador de un mundo interior. Pretendo encontrar en los procesos creativos, propuestas que construyan desde el cuerpo un lenguaje poético que transmute, afecte y se deje afectar por lo social. Tales problemáticas podrían tener como medio el cuerpo, desde donde se pueden explorar un sinnúmero de elementos expresivos: imágenes, gestos y situaciones dramáticas, juegos, paradojas, entre otros.

El intérprete, el creador director, el espectador, percibe un conjunto de sistemas ya estructurados y organizados en sí mismos, es decir, una puesta en escena como un sistema sintético de opciones y principios de organización. De acuerdo con Patrice Pavis (2000, 25), la puesta en escena es un concepto abstracto y teórico, una red de elecciones y de obligaciones que podrían estar contenidas en el "metatexto" y en el "texto espectacular"[6].

Pretendió esta investigación, hacer de la creación-dirección en danza, un campo abierto para la reflexión, teorización, investigación e implementación de metodologías que se construyen en los procesos de montaje de las obras coreográficas. De la misma manera, pretendió generar líneas de investigación especializadas en el campo de la dirección escénica en el que se contemple:

- La composición coreográfica como la construcción de un lenguaje que hace parte de la escena.
- El trabajo interdisciplinario que permite un trabajo hermenéutico y creativo de dos o más disciplinas.
- La dramaturgia de la danza como un lugar de conocimiento que se construye.

Con base en ello, fue fundamental la generación de inquietudes y preguntas sobre las influencias, teorías y procesos de creación y dirección en la danza contemporánea, y la consolidación de líneas que propicien investigaciones que reconozcan en los procesos de creación y dirección, un significativo tema de interés teórico.

La danza, así como el teatro, es una disciplina que exige en su creación una construcción y organización de elementos para hacer posible la puesta en escena. Para la danza, en la mayoría de los casos, el coreógrafo es el director y es el creador, por lo cual planteo nombrar el lugar de la dirección como creación-dirección, y de la misma manera, creador-director. En este sentido, la creación-dirección en danza exige una construcción de lenguaje propio, una composición en la cual se organizan los elementos que están explícita e implícitamente en la puesta en escena. Fue la sistematización, estudio, aplicación, implementación de la creación-dirección en danza el objeto fundamental de esta investigación y justificó el interés en la maestría como la posibilidad de acceder y construir el conocimiento teórico y práctico necesario para sustentar y argumentar dicho proceso.

También es importante hacer, justo del proceso de montaje y creación en danza, un objeto de estudio propio, que en este caso fue alimentado por la tradición teórica y metodológica del teatro, pero que intenta salvar la especificidad de la danza en sus teorías y propuestas metodológicas para la creación. Este ámbito de investigación, está poco explorado en nuestro medio local y nacional, de ahí que ha sido pertinente el desarrollo de este estudio.

Esta reflexión escrita, hace referencia a temas extensos que sólo pueden entenderse desde la práctica misma, pero clarifican, las vías de acceso al pensamiento y su aplicabilidad para la ejecución y el logro efectivo de la puesta en escena. Podría desde estos enunciados extenderse la intención de profundizar los conceptos de realidad y ficción, de lógica y sin razón, de palabra y acción, es decir, de cómo los opuestos pueden complementarse en relaciones de: equilibrio dinámico o conjunción de elementos discontinuos en los que quepa la omisión de la narrativa, o desde la plenitud y coherencia del sentido, la acentuación de la narrativa.

---

6 De acuerdo con el autor, el "metatexto" agrupa las opciones de escenificación que el director y/o creador ha elegido, de manera consciente o no, durante los ensayos previos; y el "texto espectacular" es la puesta en escena considerada como un sistema de signos (Pavis 2000, 26).

Y es aquí en donde los signos y/o símbolos no surgen sólo del pensamiento, trabajo de mesa mostrado en el capítulo II, sino también, de la percepción, del movimiento sensorial, de la lúdica creativa, de la imaginación activa, es decir, de la asimilación corporal significativa, aspectos presentados en el capítulo III.

De acuerdo con la óptica de la lectura que hace Barragán (2004) de la hermenéutica de Gadamer, varios de los componentes de esta investigación asumen diferentes nociones y sentidos, así: en el componente de exploración por ejemplo, el orden simbólico del creador se ve concretado sobre el cuerpo y sus emociones, éste actúa orientado por decisiones directas, entendidas por el intérprete posiblemente no a nivel racional, pero si corporal desde la sensibilidad, construyendo una realidad discursiva a través de la experiencia misma con su cuerpo y otros cuerpos, en los que permanece la idea de ser no de parecer otro.

En el componente respecto de la composición, en donde se planteaba la organización de los elementos para generar un sentido, se desplaza la intención que sugiere la organización de dichos sentidos, puesto que la obra puede ser presentada en estados fragmentarios. Sin embargo, a pesar de la insistencia reiterada de distanciarnos del relato literario inicial, los intérpretes intentaron en varios momentos llegar de nuevo al lugar de los acontecimientos narrados por la escritora Yourcenar. Esta situación generó posibilidades para hacer de esta obra, una obra narrativa y descriptiva.

Como parte del proceso de exploración y considerando que las posibilidades hermenéuticas son múltiples y los medios usados para alcanzarlas, diversos, lo que logró constituir una unidad singular en el lenguaje gestual, fue la relación con una emoción, una palabra, una simple reacción, un silencio, una respuesta cinestésica, que estuviese mediada por una experiencia vivida. El relato entonces podría ser omisible, en tanto que lo que se pone en juego es un conjunto de elementos que están en relación dialéctica y dinámica.

Fue muy relevante la construcción simultánea de pequeñas historias que los intérpretes y coreógrafos podrían contarse para generar acciones, movimientos, sensaciones corporales, resoluciones estéticas, así como la dramaturgia de los detalles del movimiento o la dramaturgia coreográfica, relacionada con el espacio, el ritmo, en enlace entre los diferentes momentos.

Para finalizar, dejo nombrado que esta investigación no pretendió realizar un análisis dramatúrgico del texto literario con el que comenzó el proceso de creación, sino más bien, tejer un puente entre el texto y el trabajo corporal. En este sentido, el análisis semiótico, simbólico y hermenéutico de un texto literario como pretexto de creación en danza, puede configurarse como un campo de reflexión nutrido.

Bibliografía

AA.VV. 1999. *Teoría y práctica del análisis coreográfico.* Valencia, Centro Coreográfico de la Comunidad Valenciana.

———. 2004. *Pensar la danza*. Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá / Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Acaso, María. 2009. *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Madrid, Catarata.

Artaud, Antonin. 1978. *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa.

Barragán Olarte, Rosana. 2004. “Comprensión e interpretación de la danza desde la hermenéutica de Gadamer”. En: aa.vv. *Pensar la danza*. Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá / Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Barnsley, Julie. 2006. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Caracas, Instituto Universitario de Danza.

Blom, Lynne Anne y L. Tarin Chaplin. 1982. *El acto íntimo de la coreografía*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Cenidi / Centro Nacional de las Artes.

Borges de Barros, Amílcar. 2011. *Dramaturgia corporal*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Buitrago, Ana (ed.). 2009. *Arquitecturas de la mirada*. Madrid, Centro Coreográfico Galego / Universidad de Alcalá.

Ceballos, Édgar (ed.). 1999. *Principios de dirección escénica.* México, Escenología.

Congote, Juliana, Astrid Ramírez y Joanna Agudelo. 2011. *La creación en danza. Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín.* Medellín, Universidad de Antioquia.

Connor, Steven. 2002. *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid, Akal.

Dubatti, Jorge. 2010. *Filosofía del teatro ii. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Atuel.

Eco, Umberto. 2009. *El vértigo de las listas*. Barcelona, Lumen.

Fuentes, Álvaro. 1999. *La dramaturgia de la danza contemporánea.* Pamplona: Universidad de Pamplona.

———. 2012. *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*. Bogotá, Icono.

Galeano, María Eumelia. 2004. *Estrategias de investigación social cualitativa. El giro en la mirada*. Medellín, La Carreta.

Gil, José (ed.). 2001. *Movimiento total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Agua.

Guash, Ana Maria (ed.). 2000. *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid, Akal.

Hoghe, Raimund. 1988. *Pina Bausch. Historias de teatro-danza*. Barcelona, Ultramar.

Humphrey, Doris. 1965. *El arte de crear danzas*. Buenos Aires, Eudeba.

Laban, Rudolf von. 1984. *El dominio del movimiento*. Madrid, Fundamentos.

Le Breton, David. 1999. *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires, Nueva Visión.

———. 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Lepecki, André. 2006. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Madrid, Universidad de Alcalá / Centro Coreográfico Galego.

———. 2010. ““No estamos listos para el dramaturgo”. Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza”. En: Manuel Bellisco y María José Cifuentes (eds.). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia, Centro Párraga / Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

Mallarino Flórez, Claudia. 2005. “El discurso corporal en la danza: un acto creativo”. En: María Bárbara Gómez Rincón (ed.). *La danza se lee*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura, pp. 43-51.

Mandoki, Katya. 1994. *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. México, Grijalbo.

Marques, Isabel A. 2010. *Linguagem da dança. Arte e ensino.* São Paulo, Digitexto.

Mejía, Marco Raúl. 2008. *La sistematización. Empodera y produce saber y conocimiento*. Bogotá, Desde Abajo.

Pabón, Consuelo *et al*. 2000. *Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá, Ministerio de Cultura (Proyecto Pentágono).

———. 2002. "Construcciones de cuerpos". En: Grupo de Derechos Humanos Invesap (comp.). *Expresión y vida. Prácticas de la diferencia.* Bogotá, Escuela Superior de Administración Pública.

Pavis, Patrice. 1996. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, Paidós.

Pérez Royo, Victoria. 2010. "Replantear la historia de la danza desde el cuerpo". En: Isabel de Naverán (ed.). *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Madrid / Barcelona, Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Institut del Teatre.

Ponce, Leyson. 1999. *Hacia una dramaturgia del movimiento. Análisis y reflexión sobre la dramaturgia en el discurso coreográfico en la danza contemporánea venezolana*. Caracas, Colección Canícula.

Reyes, Juliana (ed.). 2010. *Concierto polifónico sobre la dramaturgia de la danza*. Bogotá, Orquesta Filarmónica de Bogotá.

———. "Tejedores de sentido". 2012. En: revista *La Tadeo*. Nº 77: *Danza contemporánea, cuerpo y universidad*, pp. 35-39.

Ricoeur, Paul. 1999. *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós.

Roa, Margarita, Natalia Orozco, Paola Chaves y Asociación Alambique. 2009. *La danza se lee. Memorias 2006-2007*. Bogotá, Orquesta Filarmónica de Bogotá / Alcaldía Mayor de Bogotá (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte).

Sánchez, José A. 1999. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

Sandoval Casilimas, Carlos A. 1996. *Investigación cualitativa*. Bogotá, Icfes.

Suquet, Annie. 2006. "El cuerpo danzante. Un laboratorio de la percepción". En: *Historia del cuerpo III. El siglo XX*. Madrid, Taurus.

Tambutti, Susana. 2007. "Herramientas de la creación coreográfica: ¿una escalera sin peldaños?" En: Patricia Dorin (comp.). *Creación coreográfica*. Buenos Aires, Libros del Rojas.

Vidal, Leonel. 1993. *Nuevas tendencias teatrales: la performance. Historia y evolución de las vanguardias clásicas*. Caracas, Monte Ávila.

Yourcenar, Marguerite. 2008. "La leche de la muerte". En: *Cuentos orientales*. Bogotá, Nomos.

Mujeres, etiquetas y danza

Jimena Alviar Guzmán[1]

Los seres humanos tendemos a no pensar demasiado en ello, pero le damos nombres a todo, las cosas existen cuando se nombran, se hacen visibles para el mundo, etiquetamos a los otros con palabras, nombres "divertidos", apodos, adjetivos o cualquier cosa que consideremos válida para referirnos a esa persona. Otros nos etiquetan a nosotros sin nuestra aprobación pero al mismo tiempo lo hacemos con ellos, caracterizando de este modo con las etiquetas a los otros y a nosotros mismos. Este documento es el resultado de la investigación-creación titulada *Vea el reverso para el cuidado*, realizada en el año 2009, obra y tesis de maestría en danza, interpretación y coreografía en la Universidad de Temple, en la ciudad de Filadelfia (Estados Unidos), y luego revisada en el 2011 con el remontaje de la misma obra con un reparto exclusivamente colombiano en la ciudad de Bogotá (Colombia), para la temporada de danza contemporánea del Instituto Distrital de las Artes (Idartes).

El *Diccionario* de la Real Academia Española de la Lengua define la palabra *etiqueta* como "marca, señal o marbete que se coloca en un objeto o en una mercancía, para identificación, valoración, clasificación, etc.", y es por esto que hace algunos años empecé a pensar acerca de las etiquetas en nuestra vida diaria. Cuando era niña mi abuela materna y las mujeres de la familia aseguraban que las etiquetas de la ropa no debían verse, una etiqueta debe permanecer oculta, o dicho de otra manera debe quedarse adentro. Se arreglaban unas a otras y se aseguraban que dicha regla permaneciera intacta de una manera casi tácita. De forma casi imperceptible el resto de las mujeres en la familia comenzamos a hacer lo mismo sin darnos cuenta. Es cierto que algunas de las etiquetas que vienen con la ropa están diseñadas para ser desechadas luego de comprada la pieza, así como otras para que se mantengan ocultas conteniendo información importante para el cuidado de dicha prenda, pero, ¿qué pasaría si cada uno de nosotros tuviera una etiqueta propia? ¿Una etiqueta que los otros pudieran leer? ¿Una etiqueta que nos permitiera conocer a los otros? ¿Una etiqueta que nosotros mismos decidiéramos tener y que explicara o albergara esa información clave sobre cómo cuidarnos? Y es aquí dónde surge la pregunta más importante para la investigación misma, "si tuvieras una etiqueta como la de la ropa, ¿qué diría la tuya?"

1 MFA en Danza en Temple University (2009) en la ciudad de Filadelfia, y Maestra en Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (2004). En el año 2005 la Comisión Fulbright y el Ministerio de Cultura de Colombia le otorgaron la beca Fulbright para estudios de posgrado en Estados Unidos (2006-2008). Fue galardonada con el premio de coreografía Rose Vernick Choreographic Achievement Award en el año 2009 por su coreografía *See reverse for care* (*Vea el reverso para el cuidado*).

Según creencia popular, la danza es un mundo de mujeres, "es sólo para niñas", siendo esto una generalización dura y excluyente; pero yo soy mujer, hago parte del mundo de la danza y tengo una visión de la misma desde mi condición femenina. Cuando hablamos de género, uno u otro, encontramos cosas en común, hechos, formas de pensar, maneras de sentir que más que generalizar permiten caracterizar de cierta manera dicho género, y a su vez dan sentido de pertenencia al mismo. En la danza misma, y más en los tiempos actuales, podemos encontrar un tipo de mujer que podría describirse como "bailarina" pero más allá de eso, encontramos mujeres, de todos los colores, olores, pensares, mujeres que viven y sienten como todas las demás. Mujeres que pueden o no cumplir con los decretos estéticos para pertenecer o no al mundo de la danza o a la sociedad, mujeres que no son consideradas perfectas, mujeres que con sus "imperfecciones" y sus maneras únicas de ser también sienten y se mueven. Mujeres que podrían tener una etiqueta personal si así lo desearan para mostrar u ocultar esas instrucciones para acercarse a ellas.

Toda investigación debe ser delimitada a una población específica para poder llegar a conclusiones más concretas, y aunque el resultado del proceso de investigación-creación sería interpretado en su primera versión por mujeres principalmente nacidas en Estados Unidos, se decidió que la pregunta de investigación sería enviada a mujeres de habla hispana únicamente puesto que la misma se originaba desde una mujer colombiana, definiendo de esta manera nuestro grupo de interés. La información obtenida sería traducida e implementada como mapas de movimiento para la creación de las diferentes secuencias o fraseos, permitiendo aquí la libre interpretación de cada una de estas mujeres frente a las palabras suministradas.

Es entonces importante crear aquí una metáfora entre la ropa y el cuerpo/la piel. Algunas veces la ropa tiene diferentes texturas afuera y adentro, a veces incluso diferente color; entonces, si al cuerpo o a la piel le pasara lo mismo, ¿qué podría ser eso que encontráramos en el interior? Cuando se lava la ropa, uno puede buscar manchas o lugares específicos que deban tener otro tipo de cuidado o tratamiento, ¿qué pasa si buscamos esos lugares olvidados en el cuerpo y los hacemos visibles? ¿Qué pasa si realmente le ponemos cuidado a esa marquilla metafórica? Así llegamos a la segunda pregunta clave de este proceso, la cual está estrictamente relacionada con la población a analizar: si pudiera voltear una mujer al revés, ¿qué vería? ¿Qué pasaría si pudiera voltear una mujer al revés?

Tomando como base a Caroline Myss, autora del libro *Anatomía del espíritu*, quien asegura que la biografía se convierte en biología, se tiene un punto de partida muy interesante para encontrar la información necesaria sobre todas estas mujeres, pues será su biología, anatomía e historias lo que permita generar dichas marquillas o etiquetas. Es cierto que si observamos el cuerpo de una mujer podríamos calcular la edad, cuánto sol ha recibido, su nivel de cansancio, de hidratación o deshidratación, entre otras cosas, pero, ¿qué pasaría si pudiéramos llegar hasta detrás de sus ojeras? ¿Será que hay una historia en particular ahí guardada? ¿Será que podemos llegar a esos lugares que no han sido tocados? ¿Será que la razón de sus ojeras es sólo cuestión de pigmentación, cansancio o genética? Las ojeras son sólo uno de tantos lugares en un cuerpo que pueden ser estudiados, ¿cuáles pueden ser los otros? ¿Somos conscientes de todas las partes de nuestro cuerpo? ¿De cada centímetro? ¿Y de cómo han cambiado con cada experiencia o con el paso del tiempo?

Sin embargo, el tema de análisis no es una mujer aislada del género femenino, no es sólo su individualidad sino sus maneras de relacionarse con el género mismo, con su comunidad y sus puntos en común. En la mayoría de las reuniones de sólo mujeres, hay alguna contando su historia y las otras agregando detalles pues casi siempre les ha pasado algo similar a ellas mismas o a una amiga, se crean lazos y tejidos invisibles de complicidad pues de una u otra forma han estado o creen haber pasado por una situación igual. Es esta sensación de comunidad que permite pensar

que no se está solo, que alguien más puede estar viviendo o ha vivido lo mismo; sin embargo el drama existe y aparece, pues también está la realidad y la necesidad de creerse y ser única. Dicha dualidad es visible o ignorada según mejor convenga, o somos las mejores amigas o tal vez podemos odiarnos hasta el final.

La obra resultado de esta investigación-creación recibe entonces por título *Vea el reverso para el cuidado* –su título original en inglés es *See reverse for care*– y se divide en secciones a las cuales se les asignó un nombre específico, repitiendo el proceso de etiquetar o marcar, pues así sería más fácil identificarlas. Cabe aclarar que no fueron creadas en el orden que actualmente tienen.

Como una primera semilla para entender el panorama de mujer y comunidad se creó un solo, que se llamó "Adentro…". Este solo, que fue usado como un proceso de descubrimiento personal buscaba contestar a la pregunta: ¿qué hay adentro? Adentro hay de todo y no hay nada, hay cosas que jamás quisiéramos sacar a la luz y hay cosas de las cuales nos sentimos orgullosos. En ese mismo proceso de mirar adentro aparecen el cansancio y la culpa, sentimientos que podrían ser experimentados también al lavar la ropa, por agotamiento físico y por realizar o no un trabajo bien hecho. Se utilizó una lámpara de piso hecha de papel casi de la misma altura de la bailarina con 4 bombillos de poca luminosidad. El interés principal aquí era poder ser selectivos respecto a cuánto podía verse o ser compartido de esa intimidad femenina con el público, según la distancia entre la bailarina y la lámpara.

Este material coreográfico fue entonces la semilla para crear posteriormente una sección con todas las bailarinas, generando así la sensación de comunidad, una comunidad que reflejaría, atestiguaría y apoyaría la experiencia de cada una. Esta sección se llamaría "De adentro… afuera", creando así una experiencia colectiva manteniendo las individualidades. Es necesario conocer la propia experiencia para poder ver nuestro reflejo en la de las demás, por lo tanto se crearon frases de movimiento personales tomando como punto de partida puntos en el cuerpo a los cuales no se hiciera referencia constantemente; dichos puntos serían alcanzados con la mirada, las manos, y otras partes del cuerpo, y luego organizados aleatoriamente tal y como si uno descubriera un nuevo lunar o un morado en el cuerpo. Esta frase se llamaría "Autodescubrimiento". Luego, para hacer alusión a la acción de contar una historia a la que las demás agregan detalles, las bailarinas debían contar/enseñar su frase y aprenderse la de otra(s) persona(s); segmento al que llamaríamos "conciencia de los otros". Los gestos de cansancio y culpa se mantuvieron como hilo dramatúrgico o pequeñas transiciones.

Las bailarinas fueron organizadas en grupos de tres; cada grupo tendría un orden específico de ocho instrucciones para realizar las diferentes frases de movimiento (ver tabla 1), generando así momentos de unísono, encuentros y desencuentros, manteniendo siempre la última instrucción igual: "Adentro", para crear el momento fuerte de comunidad a una sola voz. Vale la pena anotar que las bailarinas del mismo grupo no se encontraban cerca unas de otras en el escenario, únicamente al verse como una comunidad se acercaban y cambiaban su ubicación espacial para enriquecer la estructura de composición, generar relaciones y jugar con el espacio. Esta sección así como la obra completa cuenta con 11 bailarinas; número que fue difícil de manejar para la organización de ensayos, lo cual determinó algunas de las decisiones posteriores sobre la asignación de material coreográfico y apariciones en el resto de la obra.

Debido a que no todo el grupo de bailarinas podía asistir a todos los ensayos fue necesario recurrir a dibujos del escenario, ubicando la posición y recorridos de cada una para mantener siempre presentes a las faltantes y dar una clara y mejor sensación espacial tanto para el proceso coreográfico como para los ensayos. Esto, además, se convirtió en una gran herramienta de registro de la coreografía final, y fue un elemento clave para el remontaje de la misma

años más tarde. Por otra parte, se realizaron grabaciones de casi todos los ensayos, las cuales fueron analizadas fuera del salón de ensayo para el proceso de composición y coreografía, sirviendo como registro que da fe de los cambios y transformaciones del movimiento a lo largo del proceso.

Grupo 1	Grupo 2	Grupo 3	Grupo 4
Dentro del escenario	Fuera del escenario	Dentro del escenario	Dentro o fuera del escenario
Frase personal	Frase personal	Frase personal	Frase personal
Personal de grupo	Personal de grupo	Personal de grupo	Personal de grupo
Alcanzándose frase 1	Frase 1 individual	Alcanzándose frase 1	Frase 1 como un grupo
Gestos de cansancio	Frase 2	Gestos de culpa / mirada	Personal
Frase 2	Personal	Frase 1	Frase 2
Gestos de culpa	Gestos de culpa	Gestos de cansancio	Gestos de cansancio
Unísono frases 1, 2	Unísono frases 1, 2	Unísono frases 1, 2	Unísono frases 1, 2

Tabla 1. Organización de las frases de movimiento de la sección “De adentro… afuera”.

Además de lo anteriormente mencionado esta sección, “De adentro… afuera”, fue clave para la resolución e implementación del concepto básico de luz que acompañaría la totalidad de la obra. Para poder ver necesitamos mínimo un foco de luz, un punto de luminosidad, ya que la luz se transmite en línea recta en todas las direcciones. Para poder ver el interior o descubrir esos lugares en el cuerpo es necesario tener luz de algún estilo; sin embargo para poder ver por dentro, era necesario tener la ilusión de un punto de luz que viniera de adentro, como esas cámaras exploratorias que usan en medicina para exámenes complejos, o como esos bombillos que los personajes de las caricaturas se tragaban, haciendo que se les iluminara todo por dentro. Para lograr este efecto, luego de varias opciones y exploraciones, se implementó un sistema de luces led a la altura del ombligo, tanto al frente como en la espalda, pues es en este punto donde se crea desde antes de nacer esa conexión directa con lo femenino, con la madre y con la vida misma. Esta zona es además donde está ubicado lo que llamamos en danza, nuestro centro.

La obra empezaría entonces con una sección de grupo, una comunidad, y se iría reduciendo en número de bailarinas hasta llegar a un solo, lo individual y personal. De esta manera la estructura total de la obra estaría compuesta por 6 secciones principales y casi igual número de transiciones (tabla 2), la duración de dichas secciones también disminuiría al avanzar hacia lo individual buscando seguir la misma lógica. Sin embargo durante el proceso creativo fue necesario realizar algunos ajustes siendo las transiciones no sólo transiciones, sino convirtiéndose en parte importante del hilo conductor. Las secciones principales se llamarían: “De adentro… afuera”, “Marquillas”, “Crueldad”, “Espaldas”, “Lo siento”, “En… mí”.

Sección	Nº de bailarinas esperadas	Nº de bailarinas finales	Duración esperada (minutos)	Duración final (minutos)
«De adentro… afuera" ("Inside… out")	11	11	7	7:08
Transición	11	8	1-2	1
"Marquillas" ("Tags")	9	11	7	6:24
Transición-solo	?	1	?	3
"Crueldad" ("Mean")	7	9	6-7	3
Transición-trío	?	3	?	1
"Espaldas" ("Backs")	5	5	6	4:50
"Lo siento" ("I'm sorry")	3	1	5	3:40
Transición-dueto	?	2	?	2
"En… mí" ("In… me")	1	1	3	2:30
		Duración total	35-37	36:30 aprox.

Tabla 2. Lo esperado y los resultados finales

Luego de recolectar la información sobre las marquillas al principio del proceso, se creó la necesidad de escribir las marquillas al interior del grupo de intérpretes. Al comenzar cada ensayo, y como ejercicio para mantener viva la pregunta de investigación, las bailarinas se sentaban en círculo y se hacían la misma pregunta, escribían su marquilla del día y procedían a compartirla con el resto del grupo. Algunas veces las palabras se repetían de días anteriores, así como en otras ocasiones la marquilla era más corta o más extensa según el estado de ánimo y lo que ocurría al interior de quién la escribía. Este proceso varió un poco la población definida para el análisis pues este nuevo grupo no hablaba español –sólo una de ellas lo hacía–, y todas las marquillas fueron escritas directamente en inglés, lo cual convirtió a las bailarinas no sólo en intérpretes de los resultados de la investigación, sino en parte del objeto de la misma.

Con las marquillas de la primera indagación y las escritas durante el proceso de ensayo, se realizaron dos listas diferentes que nos llevarían a la creación de movimiento: una, de movimiento que pudiera ser ejecutado de manera individual; y otra, que inspirara trabajo de contacto y/o de dueto. La primera lista fue usada para crear la segunda sección de la obra, llamada "Marquillas", y se convirtió en las instrucciones para cuidar de cada una de las bailarinas. Dos de las frases más importantes que se crearon dentro de esta lista fueron: "Hecho en…" y "Yo soy…". No se consideraba la posibilidad de una respuesta correcta o incorrecta, simplemente se buscaba una respuesta real y honesta para cada una,

y no lo que era adecuado o correcto para decir. La segunda lista fue el punto de partida o mapa de movimiento para un dueto creado como la última transición hacia el final de la obra, el cual se expondrá más adelante.

«Marquillas" fue creada entonces a través de frases como: "Tratar con cuidado", "Talla única", "Lavar a mano", "Fibras naturales", "Hecho en…", "Primero el corazón", "Se mancha fácilmente", "Temperatura ambiente", "Ciclo suave", y "Talla s", entre otras. Para cada una de esas pequeñas frases existían alrededor de 5 ó 6 versiones que le daban significado en movimiento. Esta sección tuvo un carácter propio, de juego, de recordar la niñez y las cuerdas de la ropa con ropa secándose en los patios mientras los niños juegan a su alrededor, de ligereza, de ir y venir, del viento jugando con las telas, del movimiento en sí mismo. Esta fue una de las últimas secciones en ser coreografiadas, pero en ella cada una se daba la posibilidad de ser niña otra vez y jugar.

Las transiciones, el solo y el trío justo antes y después de la sección "Crueldad", fueron creadas también usando la terminología e imágenes provenientes de las marquillas. Nos enfocaremos en la sección "Crueldad", pues es aquí donde la exploración de movimiento tomó una dirección diferente, ya que en las marquillas no existían palabras que insinuaran cosas negativas. Sin embargo, si analizamos las conversaciones de las mujeres, éstas suelen tener algunas veces visos de envidia, negatividad y cosas desagradables al referirse a otras mujeres que no son de su agrado. Por lo tanto, para esta sección fue necesario recurrir a memorias y recuerdos sobre peleas y discusiones entre amigas, recuerdos de haberse sentido decepcionadas, de haber sido malvadas, crueles, odiosas, así como aquellos en los que otras mujeres se habían comportado así con cada una de las mujeres presentes; dando, de esta manera, una posible respuesta a la pregunta complementaria de la investigación de lo que podríamos ver si pudiéramos voltear una mujer al revés.

«Espaldas" fue el resultado de la investigación y exploración de movimiento que se creara y sintiera específicamente desde la espalda, descubriendo y ratificando de cierta manera las conexiones de la espalda con las extremidades y con el todo el cuerpo en general. Podría decirse que fue una exploración intuitiva del sistema nervioso o de las venas y sus recorridos. La espalda es muy fuerte y es la columna vertebral su principal estructura; razón por la que se decidió dibujar puntos y rayas sobre la espalda descubierta para mantener un referente visual resaltado de la columna como eje de todo movimiento, así como para ayudar a la percepción del movimiento sutil y pronunciado. A su vez, sirvió para mostrar otro lado de la historia, siempre se habla mirando a los demás pero para nadie es un secreto que también se habla a las espaldas de los demás.

Indagando aun más en lo que se podría ver al voltear una mujer al revés encontramos que todas albergan, sin importar si ha sido totalmente procesado o no, historias de dolor y duelo por una relación pasada, sin embargo "Lo siento" muestra a una mujer que se queda esperando una disculpa. Esta mujer luego de ser herida experimenta diferentes juegos mentales en los que se imagina a si misma recibiendo la tan anhelada disculpa, pero una y otra vez se da cuenta que el dolor permanece y la disculpa sigue sin llegar. Se utilizó la idea de una ecuación matemática simple x + y = z, como metáfora para esos juegos mentales. Se crea y dibuja la ecuación misma en el espacio, y el hecho de entrar y salir de la ecuación representa el conflicto.

El dueto de contacto que serviría como última transición para la sección final, vuelve a retomar la terminología del cuidado de la ropa y las mujeres, siendo seleccionadas frases tales como: "Doblar con cuidado", "Colgar para secar", "Usar por debajo", "Manejar con pinzas", entre otras. Este momento fue tomado como una revisión a esas instrucciones usadas al comienzo pero de manera personalizada para encontrar los encuentros de contacto y *partnering*, un momento de encuentro consigo misma en el reflejo con el otro, o en este caso, la otra.

El último solo se desarrolló en un momento complejo, pues era justamente como estar escribiendo las conclusiones para un documento como éste, sólo que en ese instante las conclusiones más claras eran las generales y no tanto las específicas. Había llegado el momento de mirar lo individual, a una mujer que aunque se presentaba sola era parte de esa comunidad que había estado presente, se reconocía parte de ella, pero también debía reconocer su individualidad, esa mutación o ese interior que finalmente podría verse; pues como dice Ángela Botero López: "En ocasiones, cuando quisieras mirarte adentro, es conveniente recurrir a otros ojos", en nuestro caso, los ojos de esa comunidad y los ojos de la audiencia.

Por lo tanto, la pregunta por hacer era entonces, ¿qué más había quedado ahí adentro? Como en el resto del proceso creativo fue necesario tomar papel y lápiz y comenzar a escribir, así como cuando se escribía una marquilla, sólo que esta vez, las palabras salieron de manera aleatoria luego de dibujos de líneas y puntos, sin formas necesariamente congruentes; posteriormente como si se estuviera resolviendo la ecuación matemática se asignaron números a las diferentes palabras, y en cuestión de algunos minutos se creó el mapa de movimiento que más adelante revelaría la conclusión de la obra hecha movimiento: todas somos la misma mujer, aunque cada una conserva su propia individualidad, al final nuestra comunidad está ahí presente y es testigo del proceso de voltear a una mujer al revés; cada una es llamada mujer y eso nos une, estamos ahí para apoyarnos y hacer visible la transformación de cada una.

Para la música y la composición musical se realizó una colaboración con la compositora estadounidense Merissa Martignoni, siendo ésta la segunda vez que trabajábamos juntas en una propuesta artística, la primera sólo incluyó la creación de una pieza musical de 5 minutos para un solo de danza realizado en años anteriores. Las primeras conversaciones y sesiones de intercambio de ideas giraron alrededor de las dos preguntas básicas de investigación y de una tercera planteada ante la necesidad sonora: ¿cómo suena una mujer por dentro?

La primera parte del proceso colaborativo fluyó sin mayores inconvenientes, el acuerdo realizado incluyó la composición de música original para toda la obra, empezando por la primera sección con una duración de 7 minutos aproximadamente, los cuales Merissa Martignoni compuso en menos de dos semanas. El resto de la música tardó un poco más en ser elaborada pues aunque la compositora trabajaba y componía basada en las mismas ideas y preguntas de la coreografía, para ella era necesario ver el movimiento y el desarrollo de cada una de las secciones para tener una mejor idea de la estructura no sólo de cada sección, sino de la obra misma.

Componer 30 minutos de música con un hilo conductor permanente no es una tarea fácil, como tampoco lo es componer movimiento de esa misma duración. El objetivo aquí era entonces que la compositora, y por tanto la música en sí misma, tuvieran una gran libertad para tomar decisiones y encontrar los sonidos adecuados, dando como resultado el uso de la voz femenina como principal componente sonoro en un incontable número de capas.

Aunque la instrumentación para la obra fue pensada originalmente sólo para voz, a medida que la obra progresó y la coreografía creció, otros instrumentos fueron encontrando su camino para enriquecer la textura, ya que se había evidenciado una necesidad particular de la aparición de ritmos y poli-ritmos tan característicos de las músicas latinas y específicamente colombianas, siendo éstos parte de mi historia personal. Un antiguo ukelín, el cual es un híbrido de violín y ukelele, provee no sólo el componente armónico, sino efectos de ambiente y percusión expansiva. Todos los instrumentos y voces fueron interpretados y grabados por la compositora. Dos semanas antes del estreno de la obra, la música aún no estaba terminada y la preocupación principal radicaba en el ensamble del componente sonoro, el movimiento, y la interpretación del conjunto. Coreógrafa y compositora trabajamos de la mano para crear una

partitura musical que funciona de manera intrínseca con la danza, para expresar el mundo contenido en el interior de una mujer.

Respecto a la puesta en escena, el vestuario y la iluminación jugaron un rol muy importante. Se seleccionaron faldas blancas que podían amarrarse de diferente manera para que cada una de las bailarinas decidiera cómo usarla representando su identidad personal dentro de un mismo concepto. Estas faldas hechas vestidos, proporcionaron el toque femenino y la elegancia de un vestido con la fluidez y soltura de una tela que se seca al viento, así como también, la representación de las capas que se mutan como pieles o que deben ser retiradas para poder llegar al interior. Más adelante aparecen vestidos negros puesto que el opuesto a la luz –en este caso el blanco–, es la oscuridad –el negro–, simbolizando entonces ese otro lado oculto, la sombra, el opuesto. La longitud del vestuario cambió para hacer alusión igualmente a las capas y al avance del proceso hacia el interior. De igual manera la luz interna, a la cual se hace referencia anteriormente en el documento, aparece y desaparece para dar la sensación de ingresar al interior. La luz escénica o convencional de teatro entra a reforzar la idea original de guiar lo que puede o no ver el espectador. Se maneja el "no color" y ámbar como tono principal, colores como el rosa, azul, y rojo, se utilizan únicamente para evocar emociones específicas. El diseño de iluminación cuenta con un total de 29 *cues* durante toda la obra, sin contar los momentos de intervención de la luz interna.

En el año 2011 se realiza entonces el remontaje de la obra en la ciudad de Bogotá con bailarinas colombianas, proceso con diez horas de ensayo semanales para un total de cuarenta horas en un mes. Gracias al proceso de registro y documentación de la investigación se pudo remontar la obra manteniendo su esencia, y al mismo tiempo permitiendo que las nuevas intérpretes encontraran su forma de habitar y vivir la coreografía ya creada. Fue necesario adaptar algunas frases del material coreográfico, no sólo para que tuviera sentido para las nuevas bailarinas sino también para que tuviera un poco de su propia historia, y permitiera facilitar y profundizar el nivel interpretativo. Los cambios y ajustes no fueron grandes ni estuvieron dados debido a la complejidad técnica de la coreografía, de cualquier manera el tema de la investigación-creación era relevante para cada una de las bailarinas, e incluso algunas habían participado en la primera ronda de correos electrónicos contestando la pregunta sobre la marquilla personal. Sin embargo, en el proceso mismo de la escritura de las marquillas, se pudieron evidenciar diferencias culturales tales como la forma en que se escribe en un idioma u otro: el español, es un idioma que adorna, describe y elabora frases más largas; mientras que el inglés, al igual que la cultura estadounidense, busca ir al grano de manera más rápida.

Al final de los dos procesos creativos, a los dos grupos de bailarinas se les pidió escribir una marquilla final, la cual sería usada a manera de biografía para el programa de mano de la obra. Este ejercicio sirvió como un análisis final para encontrar las instrucciones de cuidado y la información que cada una consideraba importante sobre sí misma para ser compartida con el espectador. Estas marquillas finales también dan fe de los dos grupos de mujeres que aunque de diferente nacionalidad, cultura e historias, comparten características que las unifican y a su vez las mantienen como seres individuales únicos e irrepetibles.

Una obra es y no es la misma según quién la baile. En este caso cada bailarina aporta no sólo sus condiciones técnicas e interpretativas sino su historia, su condición y sus apreciaciones propias sobre el ser mujer. Sin embargo, es el proceso de investigación-creación y el registro del mismo el que permite una documentación real, así como la integridad ante la posibilidad de un remontaje, y la opción de re-visitar, transformar e incluso cambiar una obra dando fe de cómo y cuándo se tomaron las diferentes decisiones durante el proceso creativo.

Esta investigación y creación fue hecha por mujeres buscando una voz propia desde sus historias y usando sus cuerpos, los cuales reflejan sus propias biografías, como fuente de respuestas para transformarse luego en un intento de formular instrucciones para cuidar, o al menos llegar a conocer un poco más una mujer por lo que es y por lo que ha experimentado. Para resumir, en términos de la creación de movimiento, la investigación se enfocó hacia el movimiento que pudiera mostrar la acción de voltear algo al revés, representar las emociones de una mujer tales como culpa, tristeza, dolor, conciencia de sí misma, felicidad, celos, necesidad de atención, la sensación de tener una versión diferente de la historia, ser apoyada o necesitar apoyo, así como las instrucciones para cuidar a estas mujeres, todo lo que de una u otra manera reflejaban y siguen reflejando las marquillas escritas por ellas mismas.

Bibliografía

Broomberg, E. 2003. *Seeing it Differently: Restaging The Black Dress for Alive from Off Center*. Mitoma, J. (Ed.) Envisioning Dance on Film and Video (p 241244). New York: Routledge.

Gholson, E. 2004. *Image of the Singing Air: Presence and Conscience in Dance and Music Collaboration.* USA: University Press of America.

Grossberg, L., Nelson, C., Treichler, P. 1992. *Cultural Studies.* London, New York: Routledge.

Hodgins, P. 1991. *Making Sense of the Dance-Music Partnership for Choreomusical Analysis*. International Guild of Musicians in Dance Journal, 1, 38-41. Disponible en: http://www.dancemusician.org/publications/journals/journal1_91.pdf

Humphrey, D. y Pollack, B. 1959. *The art of making dances.* USA: Princeton Book Company.

Kaplan, R. 1991. *Music and Dance: The Continuing Relationship.* International Guild of Musicians in Dance Journal, 1, 33-37. Disponible en: http://www.dancemusician.org/publications/journals/journal1_91.pdf

Lidchi, H. 1997. *The Spectacle of the Other.* Hall, S. (Ed.) Representation: Cultural Representations and Signifying Practice (p 223-290). London: Sage Publications.

Myss, C. 1997. *Anatomía del espíritu*. Traducción Amelia Brito. Ediciones B.

Nachmanovitch, S. 1990. *Free Play: Improvisation in Life and Art.* New York: Penguin

La danza *vs.* el olvido

Viviana Andrea Hurtado Delgado[1]

La función social del arte

El "conflicto armado" se ha ceñido a la piel de cada colombiano; al principio dolía mucho, luego sólo era la presencia de la molestia de una rutina que en lo profundo sólo es el viaje hacia la indolencia, que llena el alma de esa dureza quejumbrosa. Se aprendió a transitar en medio de la pobreza, la "esclavitud", la exclusión que encubre un pasado y una tradición. Son memorias perdidas que velan las verdades de la historia, las imágenes de hermosas vidas, de territorios sagrados, pero ocultos ante la soberbia de quienes olvidan sus palabras, la mirada de sus niños e ignoran el grito de la herida.

La población víctima en Colombia crece sin medida, todo habla de ello, pero la alternativa ha sido una: "pagar con la misma moneda", en definitiva, ser celestinos de la violencia y continuar en un círculo de agonía existencial. El grupo de memoria histórica creado por la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación ha avanzado en el estudio sobre la violencia en el país, la cual ha desmenuzado la vida de los colombianos por los últimos cincuenta años; un año tras otro se ha vivido con la angustia solapada que acorta los sueños, frustra y hace nocivo al colombiano en la convivencia con su comunidad.

En el 2002 el municipio de Bojayá debió enfrentar un hecho de violencia producto del conflicto armado, que estremeció profundamente la vida social y comunitaria de sus pobladores. Este escenario, donde fluye la vida *afro*, se torna manchado por la guerra, por disputas territoriales entre los grupos armados de un espacio, que por derecho propio corresponde a quienes han plantado la semilla de su herencia, con sus tradiciones y modos de vida, que junto a su territorio ancestral constituyen un patrimonio cultural.

Luego de la incursión violenta protagonizada por los armados, la población de Bojayá presenta elevados índices de alcoholismo y deseos de morir, según el psicólogo Carlos Arturo Rojas, que trabajaba en el puesto de salud de Bojayá para el 2007 (Quiñones 2007).

1 Docente del grupo IV año de ballet, niñas, en Incolballet; coreógrafa y bailarina solista en la Compañía Colombiana de Ballet; licenciada en Danza Clásica de la Universidad de Valle; cursa décimo semestre de Psicología en la Universidad de San Buenaventura de Cali; y realiza su práctica profesional en la "Ciudadela Nuevo Latir", en el distrito de Aguablanca, sujeta a la investigación "Memoria, Identidades y poblamiento en Aguablanca".

Con esto se entiende que la vida de un ser humano tocado por un hecho violento, continua vinculado a un caos similar al hecho que lo provocó, es decir que su inclusión al medio social no tiene una ruta sana en la cual participa con su quehacer y con la identidad comunitaria que lo precede, sino que por el contrario, subvierte su *modus vivendi*, enferma y a todo su entorno con él.

La pregunta es: dentro de las alternativas de reparación que se adelantan, ¿qué hacemos los artistas colombianos? ¿Qué plantea el arte en cuestión de reparación social? Dewey plantea que "el arte nunca sirve a éste o aquel modo de vida, sino a aquello más vivo que hay en nosotros, a lo generativo: la fuerza activa de que hablaran Moritz y Goethe, *natura naturans* de los renacentistas; por eso, si hay una 'política' del arte, se tratará de la que consiste en hacernos más inteligentes, más sensibles y en mantener nuestras herramientas afiladas y listas para la acción, como pedía Ezra Pound" (Dewey 2008).

Es comprendido entonces que el arte tiene un propósito indiscutible, el bienestar humano a través de la evolución del ser social, del ser que se relaciona, del sujeto comunitario. El discurso artístico posee el poder del replanteamiento de las realidades, mientras las narraciones dominantes exponen los pueblos a la aniquilación, al arte le interesa lo que está detrás de las cenizas, el fuego de la vida que se esconde tras un escombro de recuerdo, la vida que existió, que mientras sea rememorada, acontece la esperanza y el futuro, más allá que una alternativa de "callejón sin salida" existe la reparación a través de la memoria que es plasmada por un artista.

¿Qué hacer entonces? "Almario entiende que [...] la propuesta se encamina a implementar una estrategia que combine métodos y propuestas de la historia, la Antropología y otras disciplinas de las ciencias sociales y humanas [...] propone iniciar un programa investigativo de largo alcance sobre la memoria de la esclavitud [...] invita a impulsar Acciones Afirmativas que ayuden a compensar opresiones pasadas y sus efectos presentes para posibilitar un mejor futuro tanto para los grupos excluidos como para la sociedad en general" (Mosquera, Barcelos y Arévalo, 2007).

Muchos artistas consideran los temas sobre la violencia social en las obras de arte como contenidos anacrónicos, pero para un artista colombiano el acontecer social debería ser un argumento más que importante, urgente, para considerarla e implementarla en su discurso, pues el hecho es claro: nuestra cotidianidad está marcada por la violencia; y las manos creativas del artista posibilitan de-construir la realidad, realidad que bajo modelos deterministas han atado las formas de vida y sus destinos, los cuales merecen una resignificación que nos aliente a la paz. Katya Mandoki, en su libro *Prosaica 1* (2008), entiende al arte como una manifestación de nuestro mundo desde lo cotidiano y social: *"La mirada artística de lo cotidiano no se opone a la enunciación artística, sino que subyace a ella: 'las cimas de las montañas no flotan sin soporte; ni siquiera sólo descansan sobre la tierra: son la tierra en una de sus operaciones manifiestas'* (Dewey [1934] 1980, 3). *Con esta metáfora, Dewey nos señala que el arte no se eleva por fuerza propia ni sólo se apoya en lo cotidiano, sino que es lo cotidiano, en una de sus manifestaciones más notables*" (Mandoki 2008). Es por esta razón que la danza aparece como medio estético-artístico para darle una nueva mirada al acontecer humano, nuestro cotidiano social como la vida, la muerte, el olvidar, el sentirse olvidado, la memoria, el saber ancestral, el amor, el no querer amar, el miedo, el desplazamiento y definitivamente la esperanza.

La danza se convierte en un recurso histórico, una memoria que es danzada habla más que mil palabras, pues la danza autentica no posee limites expresivos, ni líneas moralistas y educativas que amarren su sensibilidad y las relaciones que las gestan; el arte de la danza libera el espíritu de los vivientes y sus muertos, aquellos que el olvido enterró más que sus cuerpos, sus memorias. Como lo recuerda Pierre Nora: "*Todo el mundo entró en el baile, por el fenómeno de la mundialización tan conocido, de la democratización, de la masificación, de la mediatización. En la periferia, la*

independencia de las nuevas naciones llevó a la historicidad a sociedades ya despiertas de un su sueño etnológico por la violación colonial. Y por el mismo movimiento de descolonización interior, todas las fincas, grupos, familias, con fuerte capital de memoria y con débil capital histórico" (Nora 1984).

La danza de la memoria constituye el aporte en la construcción de tejido social profundamente afectado por la guerra, educando y sensibilizando a las personas con respecto a la necesidad de recordar, de resistirse al olvido o la negación, el valor de la memoria histórica a través de la danza "*busca representar a los ausentes, 'reinventar' las palabras de los 'sin voz' y convertir la experiencia del aprendizaje en un diálogo entre el pasado negado y el presente. No hay futuro sin memoria*" (Schimpf-Herken 2010).

El montaje de la obra danzaria, pieza de memoria histórica, *Boja-acá*. Construcción del tema coreográfico

¿Cuál es el mensaje que los artistas quieren transmitir a un público? Y ¿qué es lo más importante que debe tener un coreógrafo? Dentro de este punto se debe comprender cuál fue la inspiración, ya que para el coreógrafo es fundamental la inspiración; es su punto de partida. Puede surgir de una imagen, una música, un suceso personal y una biografía, en el caso de este montaje fue un hecho social, de un hecho violento en particular, sin embargo ése es tan sólo el primer paso, que es lo que se quiere transmitir al público es lo que se debe tener presente en todo el proceso de un montaje.

En el caso de esta obra danzaria era primordial que la coreografía no se centrara su foco en el hecho violento de la masacre como tal, sino las imágenes que recordaran o que hicieran memoria de la identidad cultural de la comunidad y que evocaran sentimientos hacia la población de valor, belleza y amor.

La estructura coreográfica y teatral

La estructura de esta etapa se conforma respondiendo prácticamente a ciertas preguntas. ¿Cuántos bailarines tengo o cuántos bailarines necesito? ¿Cómo voy a poner los aspectos del tema en escenas individuales? ¿Cuáles son las imágenes teatrales que vienen a mi mente, qué significan? ¿Cuál es el acento en cada escena? Se trata de definir el espacio, ¿dónde ocurre? ¿Un jardín, un hospital, la calle, un club? ¿Cuál es la relación entre los bailarines? ¿Amigos, enemigos, parejas, amantes, viejos, jóvenes?

Luego de la selección, el primer día de trabajo, se habló con los bailarines, y se les contó lo sucedido en Bojayá. Ésta fue la motivación para hacer el montaje. También se explicó que el valor de la puesta en escena depende de muchas cosas, entre éstas, que el bailarín conozca y sepa asimilar las intenciones coreográficas, lo que éste quiere manifestar con la obra, para lo cual la participación del bailarín es vital, pues éste pondrá en ella (la obra) su "toque" artístico-personal que fijará el rumbo pictórico que ésta tendría. Un momento definitivo para el proceso fue cuando se empezó a contar la historia de Bojayá; cada aspecto que se consideraba relevante, como: ¿quiénes habitan la comunidad? ¿Dónde se encuentra? ¿De qué se alimentan? ¿Qué bailan allá? ¿Qué era Bojayá antes de la masacre? ¿Qué pasó "ese día"? ¿Qué representó el hecho de que murieran en la iglesia donde se protegían y explotados por un cilindro bomba "que llegó desde el cielo"? ¿Qué significa el asesinato de los niños? ¿Qué pasa con las madres que pierden hijos? ¿Quién es la virgen chocoana o a qué alude en la comunidad? ¿Qué pudiera simbolizar ser olvidado? Y se deja una consigna clara: el montaje no iba a insistir en el hecho violento, es decir, que la participación de la guerra en este evento artístico iba a ser transitoria; mejor dicho, sólo una página en la historia de los bojayaseños, pues Bojayá no era sólo ese suceso, sino un pueblo que vivía antes de la masacre, y que lo hace ahora, a pesar de los pesares.

Dentro de la estructura de *Boja-acá* se expone un espacio real y un espacio imaginario, donde los personajes en su realidad están viajando por el río Atrato, en varios momentos la obra se funde en las memoria de sus personajes y empiezan a recrear su historia y por ende el lugar donde ésta se desarrolla, cada uno habita un espacio similar donde realizan solos y dúos porque ellos son pares comunitarios, es decir habitan la misma zona.

Respecto de la construcción de los personajes, no todos representan personas en específico, sino características de las comunidades negras e indígenas en particular o posturas ideológicas de aquellos que ejercen la violencia, sean legales o no legales.

Dentro del trabajo de sensibilización a través del conocimiento del incidente social y de la experimentación de ejercicios, se buscaba extraer la propia experiencia emocional e inscribirla en el cuerpo de manera en que fuera su cuerpo el que narrara su sentir y pensar sobre lo sucedido, siendo participes por esa línea que nos conecta como seres humanos, como colombianos y como parte del territorio del Pacífico; de la experiencia nacieron cuatro solos y un dúo, que construyeron los bailarines donde se evidencia la movilización subjetiva que marco el rumbo de la obra. Sus propias sensaciones de movimiento y capacidades creativas relataban una etnia hereditaria que de por si los determina.

Cada uno de los bailarines que participo en el montaje, de acuerdo a los ejercicios planteados y a la idea de la coreografía, encontraba un movimiento que podía interpretar dentro de su solo o dúo, apropiándose de un trabajo de experimentación corporal y además apropiándose del recurso emotivo que le inspiro el tema tratado.

El viaje de la obra

El viaje de la obra habla de dónde partimos y a dónde vamos. Es importante que haya un progreso hacia la imagen final de la obra pero a menudo se descubre durante el proceso. Es primordial preocuparse del final porque es la última imagen que el público se lleva.

Particularmente la obra habla sobre un viaje sobre un río, pero la obra también viaja al pasado y regresa al presente, la idea del desplazamiento implícita, viajan con todo lo que son, con sus quehaceres, con sus maneras de relacionarse, con sus maneras de conocer el mundo y a pesar de que aman su tierra, finalmente deciden elegir que vivir es su esperanza y buscar otro lugar, su única opción.

Conformación del equipo de bailarines

Para la selección de los bailarines que requería el montaje se brindó un taller en el que se exploraban diferentes clase de movimientos y sensaciones corporales, de ese taller pude elegir a los estudiantes que participarían en el montaje de acuerdo a su calidad de movimiento y su manera de expresarlo.

El máximo de bailarines para participar en el taller eran de seis personas y el mínimo de dos, se eligió estudiantes de la institución de Incolballet que pertenecen al Programa Nacional de Danza, este programa tiene como base formativa principal, el folclor nacional, y se apoya con clases de ballet y de danza contemporánea, para constituirse como un programa experimental que quiere preparar los estudiantes para cualquier reto artístico. Ésta es la razón por la cual se eligió a estudiantes de esa especialidad, además porque la idea nacía de una acontecimiento en el Chocó (Colombia) en la comunidad de Bojayá y los bailarines tenían cercanía con saberes y ritmos del Pacífico colombiano.

La escogencia de la música

Se eligió en primera pretensión la pieza musical *La niña quiere que le cante*. Es un "bunde" que luego se convierte en "juga", y es de la costa pacífica, específicamente de Buenaventura. En la medida en que el juego exploratorio se presentó y la dinámica de la obra se alejaba del diseño folclórico a una experiencia que demandaba salir de la literalidad, se decidió acentuar un modelo más clásico-contemporáneo al perfil de movimiento para la obra y se encontró una pieza musical clásica que daría la identidad a la obra: *Die Moldau*, del compositor checo Bedřich Smetana, fue precisamente un homenaje al río que atraviesa Praga, la pieza musical pertenece a un conjunto de poemas sinfónicos que se llama *Mi Patria*. El contenido musical y su intención me hicieron pensar en el río Atrato, ya que la obra iba tener en cuenta al río como un actor principal y a sus bogas, los cuales van narrando su historia, a través del viaje por el río.

Conclusiones

La danza, como las demás expresiones artísticas, constituye una herramienta valiosa para resquebrajar las indiferencias que crea la naturalización de la violencia y la exclusión social, el lenguaje corporal afecta el mutismo defensivo o encubiertamente agresivo y provoca la expresión, revela lo que le acontece al sujeto, lo que le duele, lo que lo estremece por eso sensibiliza, humaniza las relaciones, explora nuevas maneras de narrar un acontecer social e influye en la construcción de la visión de una comunidad víctima de la exclusión.

"Lento, tempo, apasionato". Compañía Colombiana de Ballet Vicente Nebrada.

La danza contribuye como herramienta pedagógica a educar a los artistas del futuro para que su participación artística esté enfocada a ser promotores de paz y constructores de tejido social; la experiencia opera movilizaciones subjetivas en los estudiantes que favorecen su toma de conciencia frente al mundo en su condición de sujeto y en su rol de bailarín.

Escuela Incolballet.

La experiencia danzaria le exige al bailarín conceptualizar su emoción, su pensamiento y su participación social en su cuerpo, un cuerpo que por medio de un vehículo estético, evoca nuevas dinámicas de entendimiento de lo humano, donde se difumina la brecha entre lo subjetivo y lo colectivo y la complejidad es una nueva oportunidad para disuadir el velo de los ojos y ver que somos más fuertes en la unidad.

"Memorias del Dorado", Compañía Colombiana de Ballet Annabelle López Ochoa.

Espacios en los que ha participado la obra:

Fecha	Descripción de la obra	Lugar
	*Clínica y estéti*ca, exposición de la estudiante Ximena Martínez, 8º semestre de Psicología, diurno; profesora Elizabeth Torres	Universidad de San Buenaventura (Cali)
2012	Inauguración 18 Feria del Libro	Pacífico
Miércoles 10 de abril 2013	Conversatorio “La Ley de Víctimas y Restitución de Tierras en Cali: recorridos y apuestas”, por la conmemoración del Día Internacional de Víctimas	Universidad de San Buenaventura (Cali)
	VII Festival Internacional de Ballet	Cali

2012			
Fecha	**Lugar**	**Taller**	**Medio**
25 de agosto	Sala 2	Taller coreográfico	Estreno
21 de septiembre	Fundación Betania	Función	
21 de septiembre	Los Cristales	Inauguración Feria del Libro	TV
5 de octubre	Teatro Alkázar, Sevilla (Valle)	Función Fundateatro	
24 de octubre	Semana Cultural, Universidad del Valle	Auditorio 5	
26 de noviembre	Filmación programa TV Señal Colombia	Teatro Jorge Isaacs	
2013			
Fecha	**Lugar**	**Taller**	**Medio**
6 de junio	Coomeva Plazoleta	7 Festival	
8 de junio	Teatro Jorge Isaacs	7 Festival Int. Ballet	

Bibliografía

Anzolini, Olga. 2011. "La puerta del miedo-miedo. (Una experiencia teatral)" Ponencia. En: *Cuarto Encuentro de Arte*. Salta, Instituto Superior de Profesorado de Arte / Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta / Secretaría de Cultura de la Nación. Abr. http://www.fahce.unlp.edu.ar/academica/Areas/letras/descargables/iv-jornadas-poeticas-texto-anzolini. Consultado: 2013.

Arboleda Quiñones, Santiago. 2007. "Conocimientos ancestrales amenazados y destierro prorrogado: la encrucijada de los afrocolombianos". En: Claudia Mosquera R. y Luiz Claudio Barcelos (eds.). *Afro-reparaciones. Memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros afrocolombianos y raizales.* Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

biobiochile.cl. 2013. "Memoria compartida: danza para recordar en el gam de la mano de Lorena Hurtado". Comunicado de prensa. 5 abr. http://www.biobiochile.cl/2013/04/05/memoria-compartida-danza-para-recordar-en-el-gam-de-la-mano-de-lorena-hurtado.shtml. Consultado: 2013.

Díaz Ruiz, Pedro Luis. 2010. "La memoria histórica». En: *Revista Digital Sociedad de la Información*. Nº 19. Feb. http://www.sociedadelainformacion.com/19/memoriahistorica.pdf. Consultado: 2013.

Fundación Razón Pública / Corporación Post Office Cowboys / Centro Nacional de Memoria Histórica. 2013. "El arte es marcadamente ideológico". Entrevista a Doris Salcedo. De la serie "Arte, violencia y memoria", proyecto conjunto realizado por Razón Pública, Post Office Cowboys y el Centro Nacional de Memoria Histórica. 16 abr. http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/index.php/multimedia/videos/1057-arte-violencia-y-memoria. Consultado: 2013.

Mandoki, Katya. 2008. *Prosaica i. Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México, Siglo xxi.

Monsalve, Juan. s.f. "Teatro y memoria". http://teatrodelamemoria.es.tl/TEATRO-Y-MEMORIA.htm. Consultado: 2013.

Mosquera R., Claudia, Luiz Claudio Barcelos y Andrés Gabriel Arévalo. 2007. "Contribuciones a los debates sobre las memorias de la esclavitud y las afro-reparaciones en Colombia desde el campo de los estudios afrocolombianos, afrolatinoamericanos, afrobrasileros, afroestadounidenses y afrocaribeños". En: Claudia Mosquera R. y Luiz Claudio Barcelos. *Afroreparaciones. Memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros afrocolombianos y raizales*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

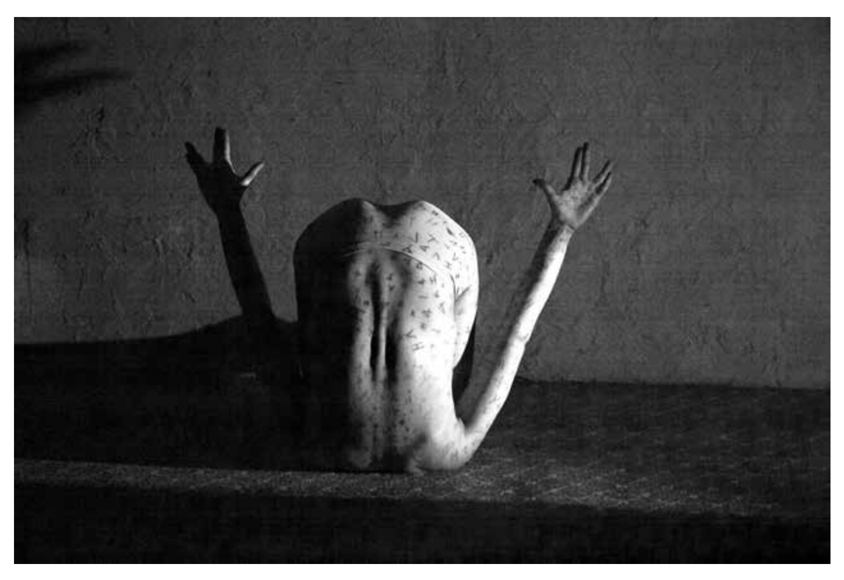
Nora, Pierre. 1984. «Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux». En: *Les lieux de m*émoire. Vol. 1: La République. Paris, Gallimard.

Petrozzi, Morella. 2009. «Pina Bausch. Una alemana revolucionaria de la danza». http://elcomercio.pe/espectaculos/313083/noticia-pina-bausch-alemana-revolucionaria-danza. 12 jul.

Schimpf-Herken, Ilse. 2010. "De la historia a la memoria». En: *Seminario Internacional Itinerante: Diálogos, Desafíos y Abordajes de la Memoria Histórica en Colombia.* Medellín. Documento digital.

Desco NO cido. Laboratorios escénicos

Brenda Polo Tenorio[1]

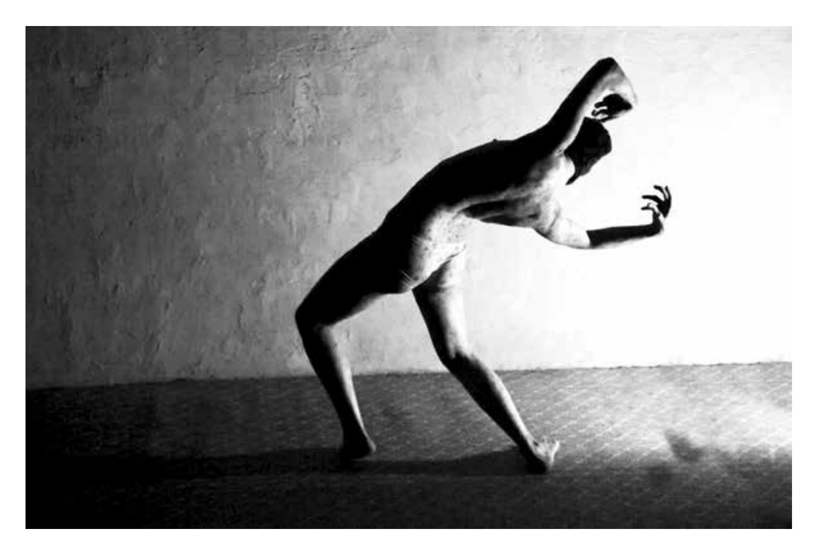


Obra: Desco No cido. Fotografía Ernesto Monsalve.

"Renuncia a la voluntad
La acción es el medio
La serenidad se llama medio"

Sexto discurso del Bhagavad Gita-El Yoga de la Acción

1 Gestora y actual directora de Manusdea Antropología Escénica 2008-2014. Investigadora de mitos danzas, teatros arcaicos y de vanguardia. Bailarina y coreógrafa. Bailarina Grupo The Last News danza Butoh dirigido por el maestro Ko Murobushi 2011-2013. Intercambio Cultural Butoh Tokio y Festival de danza Out Side Yokohama Japón 2013. Directora Documental El Poder Oculto de la Memoria Danza Butoh 2011. Beca Nacional Investigación Ministerio de Cultura Bali Indonesia 2004. Investigación en Antropología Teatral e Intercambio Educativo y Cultural India, Colombia e Indonesia 2003. Coreógrafa en St Fransiskus Xaverius Bali 2004. Conferencista Arte y Cultura de Colombia en la Jawaharlal Nehru Universitity India 2004. Coreógrafa Kala Academy Goa India. 2003. Coreógrafa National School of Drama New Delhi 2003. Participante en el XII International School of Theatre Anthropology dirigido por Eugenio Barba, ISTA Bilefeld Alemania 2000. Investigación de Danzas Clásicas y Espacios Sagrados Khajurajo India 1997. manusdeadance@yahoo.es.



Obra: Desco No cido. Fotografía Ernesto Monsalve.

Para abordar estos laboratorios escénicos tomo como pretexto creativo el campo más oscuro de la mente "el inconsciente". De este vasto archivo tomo siete sueños arquetípicos que datan de 1997 al 2009, para desarrollar el trabajo de investigación-creación titulado *Desco No cido*. Este artículo resume cinco años de estudio y práctica del Butoh, conocido también como *danza de la oscuridad*. Por ello asocio esta práctica con el inconsciente y la memoria arquetípica, como pretexto para explorar el cuerpo y la mente mediante la creación de una partitura de movimientos, que investiga la memoria kinestésica[2] evocando las experiencias oníricas respecto al vacío, la otredad, la conciencia, la muerte, el silencio y la respiración consciente. Indagando los estados por los que atraviesa la mente según la cualidad energética del movimiento. El cuerpo es el vehículo del experimento psico-físico con el cual construir y de-construir memorias de la materia. Reciclar este material onírico, es un intento de aproximación a la línea que separa lo conocido consciente del desconocido inconsciente. Rastreo el concepto de memoria del ''cuerpo orginінal" del que habló el maestro Hijikata fundador del Butoh. en lo concerniente a conectar una memoria del cuerpo que bien puede ser líquido, gaseoso, sólido, mineral, vegetal y desde luego animal. Butoh no es una representación, sino un estado de la mente y el cuerpo, que parte del vaciamiento del yo, vaciamiento de los pensamientos, de la identidad personal. Este olvido de sí mismo, es dejarse hundir en la oscuridad de la consciencia para dejar que de ella emerja una entidad desconocida que habita la memoria arcaica y primitiva.Desde la perspectiva de la antropología escénica) del ''cuerpo original" (, consulto textos de la tradición hebrea, taoísta, budista e hinduista, así como prácticas chamánicas sobre la naturaleza del cuerpo, la mente y el sueño, inquiriendo el carácter existencial de religación del hombre con la

2 Cuando procesamos la información asociándola a nuestras sensaciones y movimientos, a nuestro cuerpo, estamos utilizando el sistema de representación kinestésico. Utilizamos este sistema, naturalmente, para aprender con el cuerpo. El aprendizaje kinestésico es profundo, una vez que hemos aprendido con la memoria muscular, es muy difícil que se nos olvide. Antunes Celso A. Estimular las inteligencias múltiples. Qué son, cómo se manifiestan, cómo funcionan. Narcea, S. A Madrid 2000. Pp. 18-19.

trascendencia a través del arte escénico. Exploro el "*cuerpo como llave*" y la "*memoria como puerta*" indagando si a través de la práctica Butoh puedo cruzar esos umbrales de realidad interior de manera consciente. Me interesa abordar el inconsciente para profundizar sobre la emoción y la percepción que tengo de las huellas oníricas y de los rostros del otro, el "extraño". Creo que el cuerpo en situación de representación impactará mi memoria y la del espectador, comunicando algo totalmente diferente de la partitura, estimulando el inconsciente de cada individuo, ya que "*ese mismo cuerpo también trae un mensaje secreto para él mismo y los otros, algo cifrado desconocido*" (Jung. C. 1964. P. 104) Esta práctica me obliga a fabricar una llave única y personal de comunicación conmigo misma, para encontrar algo genuino en los archivos de la memoria.

I. Marco Teórico: Naturaleza de la memoria del cuerpo. El campo del cuerpo y los cuerpos. Naturaleza de la mente

Todos los seres seguimos nuestra *Naturaleza*, ¿de qué nos sirve conocerla? Estamos sometidos a la necesidad diaria y permanente que esta *Naturaleza* nos impone, todos y cada uno obedece con amor o violencia, con pasión, locura, ambición o perversión los impulsos de nuestro programa ADN. ¿Por qué? El ADN es el programa biológico que tiene la misión de preservar la organización genética que se desarrollará en los organismos por medio de sus células. Esta información determina el carácter y los hábitos de un individuo o especie, operando como un código; un plano de las estructuras de todos los cuerpos orgánicos. Se trata de operaciones químicas que definen qué información se traspasa de uno a otro organismo, siendo un archivo enlace que determina la información genética de los cuerpos. El ADN es la memoria remota y evolutiva de todas las especies. Pienso que estos archivos del ADN se relacionan con las cualidades de las *Gunas,* que son las tres cualidades básicas de todas las cosas y seres que existen en el Universo y que se manifiestan según sus hábitos, estas se conocen en la filosofía hinduistas y budista como: *Tamas, Rajas* y *Sattvas.* Estas naturalezas inciden en los planos físico, espiritual y mental de la corporalidad humana. Su índole predetermina los hábitos que desarrollará el cuerpo en el mundo físico. El ser humano puede trascender estas *Gunas* sí reconoce a conciencia su naturaleza inherente, iniciando su propia transformación de hábitos de pensamiento, palabra y acción. El ser humano experimenta (*tamas, rajas, sattvas)* en diferentes etapas de la vida. Por ello es de crucial importancia conocer el predominio de la *Naturaleza* actual de nuestro cuerpo. El cultivo de esta conciencia podrá modificar estos programas e impactar la evolución de nuestra historia personal. Las propiedades de las *Gunas* bajo el predominio de la naturaleza *Tamasica,* desarrollan cuerpos con energía y pensamientos densos debido a la inercia física, mental y espiritual, por tanto son regidos por el instinto y la ignorancia. La naturaleza corporal *Rajasica* moviliza la energía física y mental positivamente pero en forma desbalanceada, porque se ocupa en exceso por conseguir placer y poder relegando la sabiduría del espíritu. Esta forma de relacionarse con el mundo es fragmentada y egoísta. La naturaleza del cuerpo más armonizada se conoce como S*attvas*. Es aquella que busca restablecer el equilibrio físico, mental y espiritual de su cuerpo y del mundo en que habita, a través del autocontrol de sus hábitos y pasiones por medio de la conciencia de la respiración, que le permite descubrir la verdad interior. Los hábitos de estas naturalezas (alimentación, pensamientos, palabras, emociones y acciones) se archivan en la memoria celular (ADN) contribuyendo a los programas que serán retrasmitidos a su descendencia. Es decir que desde el punto de vista biológico se investiga la memoria inherente a la Naturaleza y "*se estima que los sistemas naturales heredan una memoria colectiva de todas las cosas anteriores de su misma clase, sin importar cuánto tiempo haya transcurrido desde que existieron*" organismos vivos, moléculas, átomos, todos heredan por igual los hábitos y así, todo lo que existe en el cosmos. (Sheldrake. R. 1990. Pág.14-16.) La memoria

de organismos individuales puede tener repercusión directa sobre los *campos mórficos*[3] influyendo en su propio futuro. Estos archivos vendrán a la memoria a instalarse en el cuerpo sutil. Esta teoría biológica puede tener relación con la filosofía budista e hinduista en lo referente a las *huellas kármicas*: "*toda acción física, verbal o mental que un individuo realiza con cierta intención o incluso con la menor aversión, o el menor deseo, deja huella en el flujo mental de ese individuo. La acumulación de estas huellas kármicas condicionan cada momento de la experiencia de dicho individuo positivamente o negativamente*". (Wangyal Tenzin. 2004. Pp. 255-256) Este conocimiento aporta nuevas formas de asumir esta investigación-creación, que busca potenciar la conexión del cuerpo y la memoria de la materia corporal biológica con la consciencia, en sus diversos aspectos y niveles por medio de la práctica Butoh.

El campo del cuerpo y los cuerpos

¡Este cuerpo hijo de Kunti se le llama el campo!
Yo soy el conocedor del campo en todos los campos ¡Oh Bharata!
Décimo Tercer Discurso. Bhagavad Gita

En julio de 2012, los científicos topan con la partícula subatómica llamada "Bosón de Higgs" expuesta por el físico Peter Higgs desde 1964, quien desde entonces intenta explicar el origen de la masa de las partículas elementales. Su hipótesis plantea que el *bosón* permea el universo entero siendo el cohesionador de la materia. Este descubrimiento se dio a conocer en el centro físico europeo (CERN) en Ginebra, arrojando nuevas luces sobre la constitución del microcosmos de la física. La teoría propone a este *campo* como el que da sentido y cohesión a todo el universo, así lo expresaron los científicos:

*"Hemos superado una nueva etapa en nuestra comprensión de la naturaleza***".** *"Quizás es el bosón de Higgs lo que hemos encontrado, quizás hoy hemos comprendido cómo se organizó la materia al principio del Universo, una milésima de milmillonésima de* ***s****egundo después del Big Bang", explicó a la AFP, Yves Sirois*, portavoz del CMS"[4].

La sabiduría taoísta considera que el universo está lleno de Tao, del poder cósmico que ha sido llamado *Tai Hsu* (Gran Vacío) *Tai Chi* (Fuente Última y Suprema), o *Tai Yi* (Motor Supremo), es la sustancia original del cosmos, la materia inmaterial de la que ha surgido el universo entero. Cuando surgió el Big Bang, dividió el *Tai Chi* para crear el universo, dando origen al *Yin* y el *Yang***,** los polos opuestos del campo electromagnético poniendo en marcha el continuo de las fuerzas y fenómenos del universo. Los chinos no hablan de un ser superior, sino de un estado del Ser, que habita en cada individuo y puede ser alcanzado por una disciplina personal y filosófica del *Tao,* en la que se destacan las prácticas corporales. (Red Daniel. 1991. Pp. 4-6) Así mismo los hinduistas comprenden que el Indestructible, el Supremo, es el Eterno y su *Naturaleza* que abarca la materia de todos los cuerpos es madre y energía de todos los seres. Constituyéndose en el espíritu Supremo. Al otro lado del continente los chamanes del antiguo México exploraron la

3 Los campos mórficos son sistemas que no desaparecen porque son patrones organizados de influencias potenciales que pueden volver a aparecer físicamente en otro tiempo y lugar cuando existen las condiciones nece*sarias de "causación" para descender a la materia" Sheldrake Rupert. La presencia del pasado*. Resonancia Mórfica y Hábitos de la Naturaleza. Editorial Kairós S.A. Barcelona 1990. P. 16.

4 Tomado de http://www.latribuna.hn/2012/07/04/cientificos-presentan-informe-sobre-la-particula-de-dios/. Consultado: 17 de agosto 2013.

estructura del cuerpo físico como un conglomerado de "*campos*" energéticos, aglutinados por una fuerza vibratoria que los une al cuerpo humano en forma de "huevos" luminosos o esferas luminosas. Estos *campos* son irreductibles y susceptibles de transformación de la cualidad energética relacionadas con las *Gunas (tamas, rajas, sattvas)* que permiten la interpretación de datos sensoriales recibidos a través de los sentidos. La mayor luminosidad la llamaron "*punto de encaje*", ubicado entre los omoplatos del ser humano. Estos descubrimientos fueron realizados en estados de conciencia acrecentada y luego repetidos en estado de conciencia ordinaria. Debido al bienestar que producían estos movimientos en el incremento de la destreza física, mental y espiritual se conocieron como "*ases Mágicos*" y su objetivo es el incremento del equilibrio psicofísico. Posteriormente se adoptó como una forma de redistribuir la energía del "*campo*". Don Juan Matus[5] sostenía que la incapacidad que tiene una persona para romper los hábitos es generado por la cultura, el sistema de educación y el entorno social.

El aporte de los estudios chamánicos nos revelan que la conciencia acrecentada permite el ingreso a otros estados y mundos inimaginables. Para los chamanes Yaquis el poder de redistribuir su energía a los centros vitales del cuerpo y percibir el flujo de la energía en el universo, es el resultado de cultivar una conciencia acrecentada íntimamente ligada a los "*campos" o estructuras* energéticas (Carlos Castaneda.1998. Pp. 13-15).

Por otro lado la sabiduría hebrea expone el diseño biológico del cuerpo humano contenido en la *Cábala*, este conocimiento tiene relación con las anteriores filosofías y pensamientos en lo concerniente al *campo* energético también conocido como las diez Sefirot o (árbol de la vida), interactúando con los cinco sentidos (ojo, oído, olfato, tacto, gusto) y nos ayudan a procesar la información que percibimos del exterior. Estas estructuras biológicas conforman la totalidad del cuerpo o *campo* energético y se conocen así: *Cuerpo etérico*-primera capa. *Cuerpo emocional*-segunda capa. *Cuerpo mental*-tercera capa. *Cuerpo astral*-cuarta capa. *Cuerpo del patrón etérico* quinta capa. *Cuerpo celestial*-sexta capa. *Cuerpo causal* o *El patrón cetérico*-Séptima capa. (Myss. C. 1997. P. 45) Este último cuerpo viene a ser la plantilla donde quedan impresas las *huellas kármicas*, generadas a lo largo de la vida e incluye los hábitos y también los sueños del individuo. Recordemos que una de las principales funciones del actor-bailarín es comunicar. El conocimiento de la *naturaleza* del propio cuerpo y la frecuencia vibracional del *campo* energético es de vital importancia para saber cómo trasmitir eficazmente el mensaje. Si hago una metáfora de la escritura, yo puedo enviar un mensaje escrito a mano, dirigido a un solo destinatario, o conociendo la velocidad de la red lo trasmito por correo electrónico con copia múltiple, a los canales sensorios del espectador, cada uno de ellos recibe el mensaje de forma personal. En estos conocimientos radica la capacidad comunicativa del performance.

Los bailarines somos herederos de las tradiciones arcaicas , conocedores y guardianes de esta sabiduría corporal, que se encuentra en los textos como el tratado estético hindú el *Natya Shastra*, o las recopilaciones de las prácticas chamánicas *Tensegridad, El Bhagavad Gita*, el *Yoga de los Sueños;* o *la Flor de la Interpretación* de Zeami, el *Diccionario de Antropología Escénica* de Eugenio Barba, entre otros hacen grandes aportes a las artes y ciencias que debe cultivar el actor-bailarín. Estos conocimientos son un lenguaje corporal y energético con información literal y simbólica.

Teniendo en cuenta las pesquisas anteriores, volvamos a evocar la experiencia de los sueños para reconstruir como el arqueólogo, las piezas del rompecabezas que nos ocupa (el cuerpo original) Entonces observamos que los

5 Chamán Yaqui, maestro del antropólogo Carlos Castaneda escritor del libro: *Las enseñanzas de don juan: una forma yaqui de conocimiento*. Prólogos de Octavio Paz y Walter Goldschmidt. Fondo de Cultura Económica México.1986.

sueños tienen un lenguaje simbólico. La visón chamánica múltiple y simultánea de una conciencia que observa como un testigo la percepción continúa, profunda de las emociones y acciones. Elaborando secuencias de escenas vivas que quiebran el ritmo, acentuando el significado del símbolo o signo. La trama es compleja y la urdimbre conecta de forma invisible los nexos que tejen el camino personal y el destino colectivo "*Mediante la suavidad del sueño se aguzan y se tornan claros el oído y el ojo*". *Lao Tsé.* El sueño alcanza poderosos estados energéticos debido al incremento de la actividad neuronal, cooperando a la producción de símbolos y emociones, como fruto de la actividad psico-espiritual. El sueño es potencialmente capaz de incidir en el *campo* porque está asociado al inconsciente y a los niveles de consciencia, desde la *sattvica* a la *tamasica*. El actor-bailarín puede profundizar en las prácticas y estudios que le permitan fortalecer y potenciar su *campo* psico-físico en todas sus capas tanto en vigilia, como en el sueño impulsando la creatividad. En este punto es oportuno recordar los comentarios de la Dra. Helena Katz en el Primer Congreso de Investigación en danza en Bogotá 2012:

> "*Como podemos observar esta información del cuerpo cambia todo el tiempo en un permanente flujo que no se cierra y se guarda en el inconsciente. Cuando estamos en el estado creativo el inconsciente cognitivo está disponible para algo que no sabemos y saca su colección de archivos mediante estímulos. El cuerpo que es el medio nos cuenta muchas cosas, especialmente cuando queremos crear. ¿De qué nos hablan los cuerpos? Los cuerpos son fuentes de información que ha sido mezclada, somos cuerpos mestizados que hablan con el inconsciente y hay muchas formas de abordar este diálogo, entre el inconsciente que mira con el consciente que se manifiesta. Entonces de qué danza se puede hablar, ¿cómo nombrarla? falta conocer "eso" que mira y que no tiene nombre. Tú serás lo que miras, tú serás lo que ves, tú serás eso*"

Precisamente este trabajo intenta reconocer **"***eso que mira***"** del que habla Katz y es la impronta del trabajo de investigación-creación que nos ocupa. Examinamos la realidad que construye nuestra mente, lo que entra por nuestros ojos, los sentidos y también por los sueños. Para reconocer que todo lo relacionado con la naturaleza corporal es memoria, materia primigenia del cosmos que sigue construyéndose en este mismo instante en mi cuerpo y el tuyo, de forma consciente e inconsciente. La memoria siempre está ahí aliada con "eso que mira" porque son inseparables.

La Naturaleza de la Mente

"*El cerebro y el cuerpo son el Templo*"

Dalai Lama

Los estudios biológicos modernos descartan la dicotomía de la mente y la actividad neuronal. Proponiendo un *contínuum* entre la mente y el cerebro, encontrando que la percepción, el pensamiento, la introspección y demás son actividades del cerebro. Incluso la emoción implica una interacción con todos los niveles de organización: celular, redes neuronales y sistemas de comportamiento. Que comparten con los cerebros animales en cuanto a estructura funcional y cognitiva. Otro punto central de la neurociencia es el concepto de *"endogénesis"*. El cuál explica que no son las señales de entrada del mundo exterior las que crean las experiencias sensoriales, sino los procesos sensoriales intrínsecos y continuados los que generan la representación del yo en el mundo facilitando la supervivencia. (Churchland P.S. R. Llinás. 2006. Pp. 1-15.) El *contínuum* de análisis inicia en lo molecular hasta llegar a lo psicofísico, proceso que activa las múltiples inteligencias y que no escapa a la fenomenología del sueño. La práctica Butoh está fuertemente ligada a todos los procesos de la mente en ese *contínuum*, debido a su exigencia en la concentración corporal que fluctúa en diversos estados mentales,

que conectan una alta vibración energética. Inspecciono la memoria por medio de esta práctica y la forma cómo se manifiesta a través de imágenes rotas, olores sutiles, rostros fragmentados. Ese mirar hacia adentro de manera consciente me permite abrir la puerta y encontrar el maestro del *campo*. Para recuperar de la oscuridad del inconsciente esos trozos de la memoria, respirarlos, aclararlos e integrarlos a la conciencia. Precisamente Sartre en sus estudios fenomenológicos de la emoción, propone esta última como fenómeno trascendental puro, tratando de esclarecer la esencia trascendental de la emoción como un tipo organizado de conciencia. Y es esta conciencia la que diferencia al ser humano de los demás tipos de investigación. Así lo expresa uno de los filósofos más influyentes del siglo xx: *"El ente cuyo análisis de nuestro problema somos nosotros mismos, el ser de este ente es mío"* (M. Heidegger. 1951, p. 49). Es decir que la postura del *ser* en la existencia es desde adentro y no desde afuera, trabajo que asumo para explorar esta investigación en la danza.

II. Memoria arquetípica. El sueño desde una perspectiva intercultural. Objetivo del laboratorio escénico e impacto en el espectador.

Memoria arquetípica

"Yahveh Dios hizo caer en un profundo sueño sobre el hombre, el cual se durmió. Y le quito una de las costillas, rellenando el vacío con carne. De la costilla que Yahveh Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre". Génesis 2. 21.23



Obra: Desco No cido. Fotografía Ernesto Monsalve.

Este relato bíblico me hace conjeturar, que para poder soñar Adán con Eva, debía preexistir un modelo de mujer pues el sueño recoge *patrones* arquetipos originales preexistentes en el plano de la conciencia superior, para crear una imagen onírica. Jung nos dice que ciertas imágenes tienen el poder de contactarnos con la fuente misma de nuestro ser. La palabra griega "*arjé*" indica principio, origen, y deriva de un verbo griego que significa "*modelar*"

y de su correspondiente sustantivo que indica una imagen modelo. Así arquetipo significa el modelo a partir del cual se configuran las copias, el patrón original, el punto inicial del cual algo se despliega. (Jung. C. 1993. Pág.10-25) Así como los animales heredan el conocimiento instintivo común a las especies, nosotros los humanos heredamos patrones de memoria que son conocidos como "arquetipos". Los arquetipos colectivos son el museo de la memoria de la humanidad y sirven para el desarrollo psicológico del individuo por medio de la integración de estos patrones. Por esta razón las memorias arquetípicas no son personales; no pertenecen al individuo, pero si al género humano. El hombre puede tener acceso a estos archivos de la memoria colectiva a través de sueños, visiones y a través del estudio de mitos antiguos. "*Los arquetipos colectivos forman parte de la anatomía de la psiquis, como los órganos conforman la anatomía del cuerpo*" (C. Jung. 1964. P. 67) Los arquetipos sobreviven a través del tiempo evolucionando en las diferentes culturas.

La obra *Desco No cido* se crea con siete *patrones* arquetípicos que posteriormente y sin conexión aparente el maestro Ko Murobushi desarrolló en sus talleres, entre los años 2009-2013: El felino, la sirena, los reptiles, los muertos, los huevos etc. que dan origen a la partitura de acciones y que componen el movimiento de la danza. Estas plantillas oníricas han sido rescatadas por medio del ejercicio de pintar y dibujar cada una de ellas, conservando los detalles de estas imágenes que emergen de la oscuridad, trayendo consigo símbolos poderosos que activan emociones sublimes o aterradoras, para alumbrar aspectos del ser y responder a inquietudes profundas y punzantes de la existencia.

El sueño desde una perspectiva intercultural

En los tiempos prehispánicos existía una curiosa danza Azteca, llamada "*Inextiua*" que quiere decir "*ventura*". Realizada cada ocho años, en la que bailaban todos los dioses "*Los hombres que imitan a los dioses en los bailes traen en la espalda un hombre dormido, que dicen era el sueño*" (Sten. M. 1990. Pp. 36-38) Toda la ceremonia del baile era ejecutado en el mayor de los silencios, por temor a despertar a los hombres del sueño y con ello entorpecer el mensaje que la danza de los dioses traía para ellos. Posteriormente el arte de "*ensoñar*" fue practicado por los chamanes del México antiguo, para acceder a otros mundos de percepción, siendo una manera de percibir algo que se llama la "*atención de ensueño*", que consiste en mantener una atención específica, o de enfocar un tipo de conciencia especial sobre los elementos de un sueño común. En estos viajes los Yaquis podían experimentar la muerte y la vida, percibiendo el aquí y el ahora, gracias al "*silencio interior*" vivenciado por el soñador, que desplaza al dormir el "*punto de encaje*" sin esfuerzo hacia cualquier lugar interior. Los chamanes confirmaron que al mayor desplazamiento de este "*punto de encaje*", hacía que los sueños fueran sorprendentes debido al influjo de luminosidad de este punto. Ellos entendieron que eran estados de conciencia superior, generados por la energía proveniente del flujo energético del universo que les permitía ver. De esta forma clasificaron dos tipos de sueño: el ordinario y el de conciencia acrecentada superior que nos aproxima al "*silencio interior*" que está estrechamente asociado a lo desconocido y la oscuridad. (Carlos Castaneda. 1998. Pp. 146-148) Por eso me parece muy apropiado conectar estas dos prácticas al ejercicio creativo de la *danza de la oscuridad*.

Por su lado, los chamanes del Tíbet de la tradición "Bön", realizaban prácticas para mantenerse despiertos tanto en el sueño como en la vigilia, esto se conoció como el "yoga de los sueños". Al igual que Don Juan Matus los tibetanos creen que en occidente no le damos importancia al gran potencial de los sueños y ni a su influencia en el camino espiritual. Ellos consideran que esta forma de relacionarnos con nuestro entorno produce *huellas kármicas,* y estas son tan poderosas que dan sentido al lenguaje, ya que gobiernan los estados de ánimo, los pensamientos y las emociones; las imágenes mentales; la percepción, el instinto, el sentido común y el sentido de identidad. (Tenzin Wangyal. 2004.

Pp. 253-255) Este Yoga estimula el intento de permanecer despierta meditando los estados oníricos arquetípicos en la creación de la obra, brindado mayor consciencia de lo que sucede en el interior de la mente y el cuerpo.

La experiencia de vigilia o de los sueños, tiene una base energética que los tibetanos llaman *Lung*, los hinduistas *Prana,* los hebreos *Ruah* y los Taoístas *Qi*. El sueño se produce en la mente, pero es el *Lung* o *Prana* el que anima y otorga vitalidad a los sueños. La tradición "Bön" considera que el cuerpo energético está compuesto por 360 canales que se ramifican de los chakras, entre los cuales existen tres canales principales que influyen en la energía liberada en los sueños y que coinciden con la ubicación del "*punto de encaje*" de las visiones de los chamanes Yaquis. Estos canales recorren todo el cuerpo, sus colores son: blanco, rojo y azul; este último está ubicado en el centro del cuerpo pasando por la mitad de la cabeza y su energía es no dual, porque por él circula la conciencia "*Rigpa*", esta nos ayuda a integrar y trascender las experiencias tanto en la vigilia como en el sueño, también nos impulsa a despertar la conciencia superior y a la realización personal incrementando la capacidad creativa. El linaje "Bön" considera tan importante controlar los sueños y ser consciente mientras se sueña, como controlar los pensamientos en la vigilia. Esta aproximación a la consciencia *Rigpa* y los canales básicos y secundarios, me permite relacionarme íntimamente con esa energía no dual, necesaria tanto para la investigación como para la creación que adelanto. Los chamanes Yakutes observaron que las visiones, sueños y éxtasis están sujetos a cambios progresivos de la conducta del individuo. El candidato se vuelve introspectivo, solitario, o ausente. Tiene sueños visionarios, premonitorios o proféticos e incluso ataques (descargas neuronales debido a visiones impactantes) El sujeto puede experimentar sueños en los cuales se observa así mismo con su cuerpo descuartizado, o muerto, incluso sentir la ascensión al cielo o el descenso al infierno. Puede comunicarse directamente con los dioses o espíritus de los muertos como preludio de su iniciación, transformando al hombre profano en un iniciado modificando los *patrones* del comportamiento del individuo. (M. Eliade. 1960. Pp. 45-47). El Sarvasara Upanishad por su lado hace referencia al "soy *Yo*" que cada individuo debe descubrir de la experiencia total de la vida, que incluye la vigilia, los sueños y el sueño profundo sin sueños. El sueño (de conciencia acrecentada) abre otras realidades del ser, brindando a las personas una simpatía con la trascendencia de la vida, derribando los temores y barreras que lo fragmentan en el espacio y el tiempo. (Sri Aurobindo. 1971. Pp. 18-30) También existe una clara relación para los budistas, entre la conciencia que experimenta el individuo al dormir y al soñar, con los bardos (estados) asociados a la mente: "*Dormir*" es parecido al bardo del morir, porque los canales sensorios y procesos de pensamientos se disuelven, en la luz conocida como la *luminosidad base (o punto de encaje)*. El *Soñar* es comparable al bardo del devenir (construcción de la realidad) donde el cuerpo mental pasa por todo tipo de experiencias. La meditación es la práctica diurna, y los yogas del dormir y el soñar son las prácticas nocturnas. (Sogyal Rimpoché.2006. P. 111) Así mismo en la antigua Nínive los sueños fueron considerados como visiones verdaderas o actos efectuados en dimensiones paralelas. Eran tenidos como reales y nunca como experiencias ilusorias o subjetivas. Siendo sagrado el acto de soñar con los dioses que le entregan mensajes cifrados a los hombres, en códigos que sólo los especialistas podían interpretar. En Egipto y Tebas existieron templos del sueño levantados en honor a Isis los cuales fueron santuarios oníricos donde las personas peregrinaban para curar el alma de sus males físicos. En estos templos se ejecutaban ritos provenientes de los mitos arquetípicos oficiados como un tipo de terapia onírica. Por medio de la cual se curaban a través del sueño. El impulso creativo del sueño es la poética nocturna del alma por medio del cual se han nutrido las grandes epopeyas y dramas de la poesía antigua.. (Siruela Jacob. 2010. Pp. 56-189).

Como podemos analizar el sueño desde una perspectiva intercultural ha tenido desde tiempos remotos una connotación trascendente, transformadora y comunicativa y las prácticas de diversas culturas, nos muestran múltiples caminos para llegar a la misma sabiduría. ¿Al hacer consciente esta meditación onírica es posible descubrir ese estado psico-físico del vacío y el silencio interior o ese *soy Yo* que nombran de diferentes formas estas tradiciones? Cada

cultura se aproxima a esa verdad por distintos medios y el sueño es un medio poderoso, porque logra hacernos ver desde adentro y de forma vivida aquello que es necesario *mirar*, o poner una atención específica a una situación altamente significante. La acotación de los Yakutes sobre el cambio de *patrones* en la conducta del soñador, confirma la teoría que el sueño es un agente de transformación personal, es una forma de construir la realidad *endogénesis*, donde el individuo participa de forma inconsciente. ¿Pero qué pasaría si este inconsciente se vuelve consciente? Este es el objetivo del laboratorio escénico. Para comprobar por mí misma este conocimiento es necesario poner en praxis el performance con los siete patrones arquetípicos mencionados anteriormente, y llevarlos ante el espectador, quién será tocado en últimas por aquello que *mira* de la memoria colectiva.

Objetivo del laboratorio escénico e impacto en el espectador

El propósito del laboratorio escénico consiste en estudiar el cuerpo y la mente, recogiendo experiencias oníricas arquetípicas que conciernen tanto al individuo, como a la colectividad, porque como sabemos el sueño arquetípico no es personal. Por tanto puede tener mayor percusión en la memoria del espectador. Decidí experimentar con la danza *Ankoku* o *danza de la oscuridad* porque esta práctica detonó algunas memorias kinésicas excitantes y perturbadoras de algunos sueños que tuvieron lugar doce años atrás.

La práctica consiste en dejarme precipitar en el *silencio interior* experimentando el vacío, libre de estructuras corporales. Este silencio me permite observar con profunda atención los estados de la mente y la agudización de la consciencia. Esta evocación es capaz de conectar los archivos de la memoria en imágenes potentes que regresan a través de la respiración. Y de esta forma reconstruir un pasado que sigue vivo, presente en mi memoria, porque está impreso en mis células, como las plantillas oníricas.

Como investigadora y bailarina he tenido la oportunidad de practicar diferentes danzas y comparar sus principios físicos. Pero ninguna de ellas había logrado conectarme a los archivos del inconsciente y revelar a mi conciencia con claridad las emociones de las cuales era presa mi mente, mejor aún como neutralizar esas experiencias. Respirar conscientemente estas memorias libre de toda lógica, que regresan espontáneas a mi *campo*. El reto consistió en practicar la serenidad mental capaz de ver ese testigo que *mira* y conectar mi *multaneidad*, es decir todo lo que he sido, lo que soy. Morir, trasmutar y cambiar múltiples veces, haciendo el recorrido hacia los espectros y rostros que me habitan y que son el poder oculto de mi memoria. De esta forma recurro a esta drástica ceremonia para recobrar mi antiguo poder, el (cuerpo original) La partitura germina a partir de una secuencia de siete sueños arquetípicos que enriquecen la búsqueda creativa, por eso *"borra su rostro, lo olvida no se acuerda más de él, dejando surgir otro bajo su cabeza que se alarga o encoge, se deforma sin corresponder a ninguna cosa, sin significado o representación*" (Deleuze. G. 200. P. 29) De manera consciente sustraigo la "*huella primordial*" y someto al cuerpo a un vaciamiento del yo, para revisar los archivos de la memoria que se exhuman bajo la luz de la conciencia. El laboratorio plantea la posibilidad de reconstruirme desde adentro, y a la vez exponer esta construcción del ser, por medio de un performance a una colectividad, que espero será impactada de forma consciente e inconsciente, por esas *huellas* arquetípicas de las que ellos también hacen parte.

Con la determinación de sacrificar en el altar= mi propio *tótem* cuerpo sometido al rito de muerte, encontrando el coraje de topar con *eso que mira* desde el vacíoconservando la conciencia (testigo) precipitándome en el abismo del instinto para rastrear los rostros y voces que me excitan y atormentan. El deseo de conocerlos me empuja a descubrir mi oscuridad, chupando mi miedo en las profundas aguas del inconsciente. Abandonar mi cuerpo asumiendo el

riesgo de trabar batalla en la crisis y danzar aceptando el impulso de ser otro, un extraño. Comprendo que este simple acto despierta el espíritu que emerge del fondo de mí cerebro. Esta asimilación otorga poder a la memoria oculta en la materia, revitalizando su energía y las otras presencias que se prefiguran en un orden que no es específicamente manipulable. Cada intento es una nueva crisis y la repetición del conflicto interior me impulsan a otra transición, de un estado a otro, de una velocidad a otra llena de tensiones y vacíos profundamente silenciosos o estridentes. La muerte y la resurrección de estos espectros se disuelven indefensos sujetos a la acción que los asimila a mi conciencia.

* * *

"Abraza con reverencia la desgracia.
Confronta la catástrofe inherente al ego.
Sinego no hay catástrofe"
Tao Te-King Cap.XIII

La insolencia del *ego*[6] es atentar permanentemente contra la memoria (*eso que mira*), siempre está en la tarea de suicidar sus recuerdos para olvidar el (*yo Soy)*, creando la ilusión de novedad mediante un pensamiento, palabra o acción premeditada, estructurada y lógica. Cree escapar a los hábitos de la *naturaleza*. Este conflicto tiene un componente arquetípico que no corresponde a un lógica calculada, por el contrario es aleatoria, en modo alguno literal o lineal en su significado. Este es el principio de reconocer la oscuridad, la bestia o animal, respirando con ella una y otra vez su *naturaleza* (*tamas, rajas, sattvas)* desconocida, descubriendo otra sensibilidad desnuda, filtrando la crisis del *ego*, capaz de recuperar la memoria de su espectro anterior y mediante la práctica irresistiblemente devenir (*ensoñar)*en otro. La metamorfosis puede ser ascendente o descendente, según la manifestación del deseo o el hábito del cuerpo, oscilando por encontrar la fuente que active su poder (*la consciencia Rigpa*). Esta energía dilata y altera el espacio con su acción, cambia y desacelera el ritmo, para luego despojarse de todas las pieles y rostros hasta alcanzar simplemente el estado de gracia de una conciencia testigo del *continuum* (soy *eso* que he sido desde el principio, solo que ahora soy consciente de ello). Éste fenómeno irrumpe y despierta la *huella* inmemorial del sujeto y también en el espectador, tejiendo esos hilos invisibles que nos interconectan.

El bailarín inicia el viaje por medio de la respiración consciente más allá del conflicto interior, en el que se traban los cuerpos (espectador-performance), ya que el sujeto que está observando sufre el fenómeno de transferencia, es decir él mismo está experimentando esa excitación de la memoria, con descargas neuronales que percuten la psiquis de cada individuo desencadenando el efecto dominó. Obligando a la colectividad a buscar el sentido y significado a las imágenes que el danzante ofrece al ojo y los sentidos del espectador. La danza actúa como el patrón arquetípico que conglomera los poderes de la mente colectiva. Esta conexión es posible mediante el acto del sacrificio, porque cuando se inmola el *ego*, somos capaces de transmutar las energías que sujetan la mente social. Oxigenando al individuo y la

6 El ego tiene un doble poder Vidya=conocimiento y Avidya= ignorancia. Esta dualidad hace que el Espíritu que mora en la conciencia suprema, se fragmente en una multiplicidad relativa a la identidad. Esta ignorancia hace que se identifique con un objeto o cuerpo que excluye la Unidad. La mente proyecta este cuerpo como una realidad que opera limitada por las apariencias del propio objeto o cuerpo. Es decir se identifica como una existencia separada del cosmos y de los demás que difieren de él. El ego falsifica todas las realidades, por ello es incapaz de penetrar en la armonía y unidad del universo, en consecuencia no puede poseerlo ni disfrutarlo. (Ghose Sri Aurobindo. ISHA UPANISHAD. Versión española de 1a Edición inglesa por Héctor Vicente Morel. Editorial Kier, S.A. Buenos Aires. P. 32)

sociedad de la tiranía de la dualidad. El performance comprende que no hay sacrificio sin dolor, ni muerte sin cambios. La memoria arquetípica en este específico caso, es la que a través del sueño me da un tiquete para iniciar el viaje hacia lo Desco No cido.

* * *

“*Esto no es un producto de una búsqueda,*
pero se le da a los buscadores”
Rumi

Intentar comprender el sentido de la experiencia onírica arquetípica a través de la danza con el propósito de reconectar y restablecer la relación primordial de los hombres y los dioses, los hombres y la madre naturaleza, los hombres y su cultura. Es decir que mis sueños atraviesan a mi comunidad, en la medida en que cada hombre sueña y en él resuenan ecos, voces e imágenes de un archivo común, por tanto, al danzar ante nuestros tótems, nuestros temores, nuestros anhelos e incluso ante *eso que mira*, sin nombre, es un acto de recordación del alma. Los recuerdos humanos están sujetos a la materia orgánica de la que estamos compuestos originalmente y también conservan la memoria desde nuestros orígenes, estas memorias y recuerdos viajan a la velocidad de la luz volviendo a experimentar la vida anterior como si alguien operara una película hacia atrás. Estas experiencias científicamente suceden como lo afirma el eminente neurofisiólogo colombiano: “*ciertas neuronas de la corteza temporal almacenan determinada memoria como si el cerebro pudiera crear un video cinta de un fragmento de la vida del individuo*” *(Llinás.R.2003.Pág 133)*. Ya que la materia del cuerpo almacena todas las memorias estableciendo una fuerte relación entre la actividad cerebral y la conciencia del individuo.

Las artes escénicas han sido y son guardianas del gran archivo arquetípico del género humano, tutelando la aparición de nuevas formas, estimulando la transformación de estructuras corporales y mentales. Considero que la práctica Butoh es una de esas formas en las que el “*campo*” se agudiza, generando imágenes fuertemente percutivas e impactantes tanto para el danzante como para el espectador. Es una estimulación de carácter neuronal dispuesta a dar significado a las representaciones visuales, sumando todo tipo de información que recibe de los canales sensoriales, provocando una serie de cambios de ánimo en los organismos. A su vez estos estados alteran la energía del cuerpo y sus fluidos modificando la representación del concepto, procurando plasticidad a la visión subjetiva del mundo, dando respuestas automáticas, hormonales, motoras que impactan y transforman los cuerpos del espectador de forma cooperativa y simultánea. Cuando hemos logrado generar imágenes perturbadoras que obligan al cerebro a dar respuesta significante, podemos proporcionar al proceso cerebral otros estímulos claves. Como un concepto o contexto que sirva de apoyo a las estructuras neuronales frente a la imagen. También son necesarios otros incentivos que mantengan relaciones recíprocas como el sonido, la atmosfera, el espacio y el tiempo.

De esta forma el danzante incide en la construcción y deconstrucción de la subjetividad del espectador ya que no precisa del lenguaje verbal, porque la danza en sí misma es una narrativa no verbal de herramientas básicas de representación, que activan los sistemas sensoriales y descargas neuronales, transformando la mirada individual del sujeto. El cuerpo es la llave para abrir y despertar otras potencias que esperan en el vacío en un campo de batalla. Dejar

las manos caídas y retroceder ante nuestros miedos y malos hábitos es un acto de cobardía. Los danzantes tenemos el compromiso ético de emprender la acción como último recurso de liberación e integracióndel cuerpo original .

Al observarse como un testigo vaciado de la emoción, controlando las inhalaciones y exhalaciones *Ruah* el danzante puede integrar la sombra de sus egos. Cumpliendo así una doble función, llevando a cabo la acción en el instante que relampaguea la conciencia sobre sí mismo, iluminando un espectro de su oscuridad, redimiendo un órgano de la opresión de su *ego*. A la vez que el intento de descubrirse, libera a los otros individuos que observan el proceso. Es preferible dejarse desmoronar, dar el paso de arena en una experiencia que estimula la conciencia, cortando el espacio con el silencio, penetrando la oscuridad en profunda concentración, respirando una identidad que se fuga. Porque como investigadores-creadores tenemos la misión de recuperar lo perdido, el sueño rescata lo desaparecido, sanando esa escisión del cuerpo, la mente y el espíritu del hombre contemporáneo. Y por eso danzo ante *eso que mira* (*soy Yo*) en el borde y en la urbe, en el filo extremo y la esquina, en la piedra y el monte. Concentro todo mi cuerpo para hallar la llave y la mente para activar los otros *campos*, entonces abrir la percepción del cuerpo original será tan fácil como un giro, tan diminuto como el bosón, tan sencillo como un sueño.

Bibliografía

Antunes, Celso A. 2000. *Estimular las inteligencias múltiples. Qué son, cómo se manifiestan, cómo funcionan*. Madrid, Narcea.

Barba, Eugenio y Nicola savarese. 1990. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral.* México, Librería Pórtico / Escenología, A.C.

Besant, Annie. 1979. *Bhagavad Gita o El canto del Señor*. Versión de Annie Besant. Buenos Aires, Kier.

Biblia de Jerusalén. 1976. *Desclée de Brouwer*.

Brennan, Barbara. 2008. *Manos que curan*. Bogotá, Círculo de Lectores.

Castaneda, Carlos. 1986. *Las enseñanzas de don Juan. Una forma yaqui de conocimiento*. Prólogos de Octavio Paz y Walter Goldschmidt. México, Fondo de Cultura Económica.

———. 1998. Pases mágicos. *La sabiduría práctica de los chamanes del antiguo México: la tensegridad*. Buenos Aires, Atlántida.

Deleuze, Gilles. 2000. Francis Bacon. *Lógica de la sensación*. Cap. IV: “El cuerpo, la pieza de carne y el espíritu. El devenir animal”. Madrid, Arena.

Eliade, Mircea. 1960. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, Martin. 1951. *Ser y tiempo*. Traducción de José Gaos. México, Fondo de Cultura Económica.

JUNG, Carl Gustav. 1964. *Man and his Symbols*.

———. 1993. *Espejos del yo*. 3ª ed. a cargo de Christine Downing. Barcelona, Kairós.

———. 2002. *El fenómeno del espíritu en el arte y la ciencia*. 2ª ed. Madrid, Trotta.

KATZ, Helena. 2012. "Atar la creación y sus condiciones: diseñando la producción de políticas públicas de danza en Brasil". Conferencia magistral. En: Primer Congreso Nacional de Investigación en Danza. Bogotá, 17-20 oct.

LLINÁS, Rodolfo R. 2003. *El cerebro y el mito del yo. El papel de las neuronas en el pensamiento y comportamiento humano*. Bogotá, Norma.

——— y Patricia S. CHURCHLAND (comps.). 2006. *El continuum mente cerebro, procesos sensoriales*. 2ª ed. en español. Bogotá, Universidad del Rosario.

MYSS, Caroline. 1997. *Anatomía del espíritu*. Traducción de Amelia Brito. 1ª ed. Barcelona, Ediciones B.

REID, Daniel. 1991. *El tao de la salud, el sexo y la larga vida*. Traducción de Jordi Mustieles. Bogotá, Urano / Círculo de Lectores.

SARTRE, Jean Paul. 1971. *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid, Alianza.

SHELDRAKE, Rupert. 1990. *La presencia del pasado. Resonancia mórfica y hábitos de la naturaleza*. Barcelona, Kairós.

SIRUELA, Jacobo. 2010 *El mundo bajo los parpados*. Vilaür (Girona), Atalanta S.L.

SOGYAL Rinpoche. 2006. *El libro tibetano de la vida y de la muerte*. Prólogo del Dalai Lama. Barcelona, Urano.

SRI AUROBINDO Ghose. s.f. *Isha Upanishad*. Versión española por Héctor Vicente Morel. Buenos Aires, Kier.

STEN, María. 1990. *Ponte a bailar tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*. México, Joaquín Mórtiz / Planeta.

WANGYAL TENZIN Rinpoche. 2004. *El yoga de los sueños. Un manual práctico para realizarnos mientras dormimos*. México, Pax.

WILHELM, Richard. 1979. *I Ching*. *El libro de las mutaciones*. Versión del alemán de René Vogelmann. Barcelona, Edhasa.

YATES, Frances A. 1974. *El arte de la memoria*. Versión española de Ignacio Gómez de Liaño. Taurus.

Simposio Pedagogía

Coordinadora: María Teresa Jaimes

La especificidad de la educación artística, la danza contemporánea y la producción pedagógica de sujetos en las instituciones educativas

María Consuelo Giraldo Meza[1]

A manera de calentamiento

En esta ponencia pretendo compartir reflexiones sobre la enseñanza de la danza en instituciones educativas socialmente legitimadas como el colegio o la universidad, no porque niegue otras formas de legitimación social (de hecho la institución educativa es solamente una entre muchas) sino porque es mi lugar de enunciación. Se pretende ubicar el problema de la educación en/con/para la danza en el campo de la educación artística institucionalizada. En otras palabras: El problema de la educación artística institucionalizada no es un asunto del arte solamente, como tampoco lo es del campo de la educación, más bien se ubica en lo que la doctora Hortensia Peramo enuncia como "campo artístico pedagógico" (Peramo 2012). Bien sea que adelantemos procesos formativos en/con/para la danza, existe una producción pedagógica de sujetos (docentes y estudiantes) a los que estas prácticas afectan a la vez que transforman a la danza misma, cuando responden a las "nuevas reglas de juego" propuestas por las instituciones permitiendo otras comprensiones del hacer, otras formas de ser y generando nuevas posibilidades de procesos formativos en danza que como espirales interminables resultan en gamas muy amplias de perspectivas que se irradian la sociedad.

Empiezo con la pregunta por las relaciones entre los sujetos que se encuentran en la escuela y el sentido de los procesos formativos que allí se instalan, continúo con algunas provocaciones acerca del lugar que tradicionalmente se otorga al arte como "emancipador", "liberador", "sensibilizador", etc.; luego, propongo el acento en las posibilidades que se dan para la pedagogía de la danza al abordar procesos formativos donde ella (la danza) hace parte de propuestas de educación superior conducentes a formación profesional (en danza o no) y termino desplegando una investigación que atiende a la pregunta: ¿entrenar los cuerpos es educar los sujetos?

En todo el recorrido se encuentran provocaciones relacionadas con las diferentes formas de ser docente, artista, bailarín, creador, profesor, instructor, repetidor, de hacer parte de diferentes instituciones formales e informales, donde las técnicas sean parte de procesos emancipadores o castrantes (en algunos casos un poquito de uno y de otro) Pero sobre todo, se pretende aportar a las múltiples comprensiones de la danza, cuya institucionalización nos plantea nuevos

1 Directora del grupo representativo de danza contemporánea Danzados, de la Universidad Javeriana de Cali, y docente investigadora de la Facultad de Artes Escénicas, del Instituto Departamental de Bellas Artes, de Cali.

desafíos y oportunidades para fortalecernos como sujetos que construyen un campo de saber dónde las fuerzas inter juegan, se reconocen y dialogan en un contexto que propicia crecer como campo a la vez que lo hacemos como sujetos.

Primer timbre. Relaciones entre sujetos, prácticas, instituciones: El caso de la educación artística institucionalizada

Inicio esta ponencia con un cuento para recrear cómo en un proceso formativo de educación artística se puede afectar un sujeto. Este cuento guía mis preguntas por la danza como parte de la educación "institucionalizada". Más allá de que se formen bailarines profesionales, o que la danza haga parte de propuestas complementarias para otras formaciones profesionales, es pertinente plantear la reflexión de la enseñanza del arte, en instituciones educativas como la universidad, el colegio, la escuela donde la danza hace parte de propuestas formativas que le exigen al maestro pensarse más allá de ese saber disciplinar que va a enseñar.

En el cuento "El niño", de Hellen Buckley (2000), se ilustran las vivencias de un niño que asiste a una clase de educación artística y aprende a pintar:

> *[…] Una mañana, cuando hacía poco él estaba en la escuela, la maestra dijo:*
> *– Hoy vamos a hacer un dibujo.*
> *– Bien –pensó él.*
> *A él le gustaba dibujar.*
> *Él podía hacer todas las cosas:*
> *Leones y tigres,*
> *gallinas y vacas,*
> *trenes y barcos…*
> *Y tomó su caja de lápices*
> *y comenzó a dibujar.*
> *Pero la maestra dijo:*
> *– ¡Esperen! ¡No es hora de comenzar!*
> *Y él esperó a que todos estuviesen prontos.*
> *– ¡Ahora! –dijo la maestra–.*
> *Vamos a dibujar flores.*
> *– ¡Bueno! –pensó el niño.*
> *A él le gustaba dibujar flores*
> *y comenzó a hacer bonitas flores*
> *con lápiz rosa, naranja, azul.*
> *Pero la maestra dijo:*
> *– ¡Esperen! Yo les mostraré cómo se hacen.*
> *– ¡Así! –dijo la maestra*
> *y era una flor roja con tallo verde.*
> *– ¡Ahora sí! –dijo la maestra–.*

Ahora pueden comenzar.
El niño miró la flor de la maestra
y luego miró la suya.
A él le gustaba más su flor que la de la maestra.
Pero él no reveló eso.
Simplemente guardó su papel
e hizo una flor como la de la maestra.
Era roja con tallo verde […].

Sucede que luego, el niño cambia de ciudad y así mismo de escuela, entonces sucede lo siguiente:

[…] Y justamente en el primer día
que el estaba allí,
la maestra dijo:
– Hoy vamos a hacer un dibujo.
– Bien –pensó el niño
Y esperó a la maestra
para que le dijera cómo hacer,
pero ella no dijo nada.
Apenas andaba por el salón.
Cuando se acercó al niño
ella dijo: – ¿Tú no quieres dibujar?
– Sí –dijo el niño–,
pero, ¿qué vamos a hacer?
– Yo no sé, hasta que tú lo hagas –dijo la maestra.
– ¿Cómo lo haré? –preguntó el niño.
– ¿Por qué? –dijo la maestra–. De la manera que tú quieras.
– ¿Y de cualquier color? –preguntó él.
– De cualquier color –dijo la maestra–.
Si todos hiciesen el mismo dibujo
y usasen los mismos colores,
¿cómo podría saber quién hizo qué?
¿Y cuál sería quién?
– Yo no sé –dijo el niño,
y comenzó a hacer una flor roja,
con el tallo verde.

Del cuento nos queda claro que el niño aprendió a "dibujar" y también aprendió a "colorear"; pero también se nos muestra la forma que el niño durante este proceso "formativo" (¿de-formativo tal vez?) olvidó pensar, aportar, crear, divertirse, perdió confianza en sí mismo y aprendió a hacer las cosas como otra persona o autoridad manifiesta que se deben hacer (en este caso la figura de autoridad la representa el profesor, en el juego de roles de saber-poder que se instala en la escuela). En otras palabras, mientras el niño aprendió una técnica se desaprendió a sí mismo,

renunciando también a su poder creador, transformador: A su propia manera de expresar en el mundo. Del concierto polifónico que resulta la vida, esa voz se silenció en la escuela. ¿Cómo y cuándo la técnica se torna en colonizadora de nuestras subjetividades? ¿Cómo la técnica puede convertirse en la posibilidad de expresarse en múltiples maneras? ¿Cuándo la técnica nos permite reconocernos para recrear nuevos mundos posibles? ¿Nos olvidamos en la técnica o nos reconocemos en ella?

¿Qué enseñamos cuando enseñamos arte? Mucho más que un saber disciplinar: se enseñan técnicas, se entrena, se perpetúan discursos y prácticas. Sin embargo, somos sujetos: Estudiantes y docentes, con las familias, amigos y seres queridos incluidos. También mientras enseñamos descubrimos, aprendemos y construimos nuevas posibilidades, y podemos proponer y descubrir nuevas prácticas y discursos. Para ello, mi intención es descolocar un poco el problema de la enseñanza del arte del saber disciplinar en sí mismo, para reubicarlo en toda la complejidad que se transita al abordar un proceso formativo.

Me interesan en especial los procesos de formación artística "institucionalizados". Ya que es en esa institucionalización donde se formalizan y validan (¿se perpetúan?, ¿se rompen?, ¿se renuevan?) prácticas y discursos específicos; y también se legitiman socialmente los procesos formativos. Todo ello conlleva una enorme responsabilidad social de los sujetos partícipes.

Segundo timbre. Provocaciones acerca del lugar que tradicionalmente se otorga a la educación artística como "emancipadora", "liberadora", "sensibilizadora"

Con frecuencia se asignan a las artes aspectos como: El poder transformador de la sociedad, mecanismos poderosos de resistencia frente a la violencia, impulsores del dialogo cultural, construcción de paz, comunidades integradoras o personalidades integradas… entre muchos. Como docentes y artistas sabemos que al arte de se le asignan características sensibilizadoras, emancipadoras, expresivas. Sin embargo, estoy convencida de que esos rasgos que toma el arte se dan en las interacciones con el arte mismo, con los otros, consigo, y con el entorno.

Creo que ni el gran artista es automáticamente un buen docente, ni la práctica artística por sí sola sensibiliza y transforma una sociedad. Así mismo: "Podemos afirmar que no siempre el mejor artista es el mejor profesor, ni que el mejor profesor sea el mejor artista. Cada cual tiene su 'magia'" (Peramo 2011). De hecho, podemos citar ejemplos en ambas polaridades y en toda su tesitura. Es la profundidad reflexiva que hacemos sobre las prácticas, la conciencia que tenemos sobre el discurso, la capacidad de observación, análisis, renovación y re contextualización de las experiencias, lo que como docentes y artistas podemos desplegar en la experiencia de enseñar arte. No es sólo un asunto de la educación y los educadores, ni es sólo un asunto del arte y los artistas. Es un asunto de relaciones entre sujetos, expresión de subjetividades, interacciones, capacidades de recrear mundos posibles, pertinencia en el tiempo y para la historia, así como la posibilidad de materializar ideas, emociones y comunicarlas. Es un problema mucho más complejo que enseñar a pintar, danzar, actuar o tocar un instrumento. Va mucho más profundo que dominar una técnica y enseñarla a otros.

Todos hemos escuchado varios slogans que relacionan el arte y la educación con la transformación social: Tomemos ejemplo del reconocido y reciclado por décadas: "Quien empuña un instrumento nunca empuñará un arma". Esta afirmación ha movido gran cantidad de estrategias y recursos en torno a la educación musical en Colombia y por supuesto que ha beneficiado cientos de personas, sociedades y contextos. Pero, observando un poco más detenidamente,

¿qué tanto dice el eslogan de la música o de la educación musical? Primero que todo un instrumento *jamás* se empuña. Éste, según sea el caso, se aprende a tomar de una u otra manera. Se moldea pacientemente la mano mientras, con años de práctica, se acostumbra el cuerpo para poder trascender de la vibración percibida internamente en forma de sonido al cuerpo que siente la sutil vibración y la devuelve al mundo amplificada en un Re o en un Sol, para hacerla resonar en la vibración con otros cuerpos, y con todo ello conmover a la audiencia al permitirle escuchar un poquito de sí. Este proceso toma años de preparación, disciplina y convicción.

Por otro lado, decir que alguien nunca empuñará un arma si ha "empuñado" un instrumento, es negarle su posibilidad de ser sujeto: Alguien constructivo para su sociedad, transformador de sí mismo y de su contexto. Con toda honestidad no creo que sólo por el hecho de aprender un arte, una persona aprenda del respeto por el otro, sepa de las múltiples posibilidades de expresarse y sienta la importancia de convivir tantos universos diferentes en un solo mundo.

El maestro Carlos Miñana Blasco lo relata de esta manera:

> Conozco músicos que son mezquinos, asociales, traumatizados, violentos, atrofiados corporalmente y todo lo que usted quiera. Así como conozco otros que son excelentes personas. Lo que quiero decir en últimas, es que con las artes no vamos a apaciguar a nadie. Conozco músicos que les pegan a sus mujeres, a directores de orquesta que los niños les tienen miedo. Las artes pueden estar al servicio de muchas cosas, el teatro ni se diga, el teatro ha estado al servicio de políticas detestables, para justificar cosas degradantes. Hace unos pocos años la OEA nos contrató para realizar unas investigaciones sobre el papel de las artes en procesos de paz [...]. La conclusión es que el arte como tal no nos vuelve más pacíficos y dialogantes, sino que es una mediación más en una compleja red de relaciones sociales; el arte puede ayudar en un contexto determinado, pero también puede ayudar a ser más violento si lo usamos en otro contexto (Miñana 2011).

En estas mediaciones de las que habla Miñana, el rol del docente artista en sus interacciones con los estudiantes y con su arte tiene que ver más con aquello que Paulo Freire propone como un maestro esteta: el verdadero maestro es un esteta: alguien que "re-danza, re-canta, re-pinta el mundo".

¿Y qué sucede con estas mediaciones cuando las prácticas formativas agencian directamente el cuerpo del estudiante-artista? ¿Cuándo decimos que el cuerpo es el instrumento y el instrumentista a la vez? ¿Qué sucede con las prácticas "más" corporales como la danza, el teatro, o el canto? Cerremos ahora esta reflexión a las áreas donde las prácticas afectan directamente al cuerpo, con diversas formas de hacer y expresar. El cuerpo es la dimensión visible y asible de la persona, el lugar donde la alquimia sucede: Lo invisible se vuelve visible cuando la tristeza se torna en lágrima, el amor en suspiro o la alegría en sonrisa. El cuerpo es la dimensión del artista escénico que no se puede apartar de sí mismo, como bien lo puede hacer el músico instrumentista de su instrumento o el artista plástico de sus materiales. El cuerpo, para el artista de la escena para el bailarín, el actor o el cantante es él mismo. Son más especificidades a la que hay que atender. Me ocuparé a continuación de la danza, que es mi campo de saber y es lo que nos convoca en el congreso.

Tercer timbre. Los procesos formativos en danza como parte de propuestas de educación superior: nuevas posibilidades para pensar la danza

La realidad de los bailarines en Colombia exige enormes grados de aquello que la psicología llama "adaptabilidad". Dado que son contados en nuestro país los casos en los que los bailarines pueden sobrevivir solamente de la dimensión

escénica de su arte, la docencia se constituye en una opción laboral y fuente frecuente de ingresos para el bailarín. En Colombia es frecuente encontrar que a la vez que se danza en una compañía profesional de ballet, se enseñen danzas de manera lúdica a niños de primera infancia en un colegio privado, o que al llegar de una gira como bailarín de danza contemporánea por Europa estén esperando ansiosos los estudiantes de "expresión integrada" de una universidad pública, o que se alternen los ensayos de la obra en horas de la mañana con las clases en academias privadas durante la tarde-noche, y así. En mi opinión, esto puede ser oportunidad y peligro, porque propicia nuevas perspectivas, experiencias, necesidades y propuestas… y todo ello es irradiado en el ejercicio de la docencia.

En palabras de la doctora Hortensia Peramo:

> Podría considerarse que la influencia del campo artístico sobre la academia de arte es un factor de especificidad y distinción de su actividad formativa dentro del campo puramente pedagógico; pero por otra parte, la cualidad formativa de su actividad también la distingue y especifica dentro de las actividades del sistema del arte. Es decir, no se trata de producir arte, sino de formar artistas, de modo que de lo productivo se pasa a lo formativo. Y esto entraña nuevas preguntas, diferentes a las del campo de la producción artística: mientras que en éste se debate acerca de qué se crea y cómo […] en la academia de arte se debate cómo se forman los artistas (qué se enseña y cómo se enseña) y qué tipo de artistas (lo primero depende de lo segundo). Con esta última pregunta, qué tipo o cuál artista, la academia de arte se ubicaría de lleno en el campo social (Peramo 2012).

Actualmente me desempeño en dos universidades muy diferentes: la Universidad Javeriana de Cali, y el Instituto Departamental de Bellas Artes. Su naturaleza, objetivos misionales y los sentidos de la inclusión de las prácticas formativas de danza son muy diferentes y valiosos. En la primera se toma al arte como opción de formación integral para los profesionales de otras áreas y en la otra se forman artistas profesionales, en una la danza convoca a estudiantes de diversas carreras para conformar un grupo representativo llamado Danzados, y en otra se entrenan licenciados en arte teatral. Ambas permiten pensar y reinventar la danza a la vez que me recreo como docente. Ambas posibilidades me exigen entender mi experiencia de otro modo y replantearla según el contexto, todo eso me ha permitido ampliar un poco el espectro de comprensiones de la danza en el contexto de la educación formal.

En este contexto y con ocasión del congreso, me gustaría mencionar dos investigaciones realizadas que permitieron, indagar en la danza y su pedagogía en diferentes aspectos. En efecto, la primera investigación realizada con el apoyo de la Universidad Javeriana de Cali, el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, y el Ministerio de Cultura a través de las becas de creación 2009 indagaba en la danza contemporánea como experiencia de Alteridad en la Institución educativa. Esta investigación se planteó como investigación-creación, duró un año en su ejecución y tuvo como resultados una obra de danza contemporánea, una ponencia, un artículo de revista y un artículo de libro.

La segunda investigación realizada, que es la que voy a desplegar un poco más a continuación indagaba en torno a la pregunta: ¿entrenar los cuerpos es educar los sujetos? Esta investigación se realizó en el Instituto Departamental de Bellas Artes, durante el año 2011-2012 en la Facultad de Artes Escénicas con el grupo de investigación "Estéticas Urbanas", en la línea de pedagogía teatral.

La investigación duró un año y fue realizada con estudiantes de 7º y 8º semestre. Utilizando el método que Bernardo Restrepo Gómez llama *investigación-acción-educación* (IAE)[2] se diseñaron diferentes instrumentos para observar las

2 Basado en la IAP (Investigación-Acción-Participación).

prácticas, y mejorarlas: Dibujos, talleres, inventarios de definiciones, fichas de observación, círculos de reflexión, entre otros. Los productos resultado de la investigación fueron un artículo de investigación, dos ponencias, dos inventarios de definiciones.

Abre telón. La investigación: ¿entrenar los cuerpos es educar los sujetos? Una pregunta para poner en la escena de las palabras a la pedagogía de la danza

¿Para qué escribe uno, si no es para juntar sus pedazos? Desde que entramos en la escuela o la iglesia, la educación nos descuartiza: nos enseña a divorciar el alma del cuerpo y la razón del corazón. Sabios doctores de ética y moral han de ser los pescadores de la costa colombiana, que inventaron la palabra sentipensante para definir al lenguaje que dice la verdad.

Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos*

A continuación presento una síntesis que reúne aspectos relacionados con los temas recorridos a lo largo de toda la ponencia (instituciones, sujetos, prácticas formativas, educación artística, danza, pedagogías, especificidades, técnicas) y que en últimas, son una manera entre muchas de re-conocer, re-crear y enunciar lo que se hace cotidianamente, cuando el contexto propone nuevas formas de juego.

El diseño curricular en la institución como brújula orientadora

El plan de estudios de la Licenciatura en Arte Teatral del Instituto Departamental de Bellas Artes es de una riqueza particular. Considera para cada año de formación un problema dramatúrgico específico. Así, en el primer año se aborda el problema de lo cotidiano, en el segundo año el problema es el otro, en el tercer año el agenciamiento viene por parte de la palabra, en el cuarto año es el problema dramatúrgico del pensamiento y en el quinto año es la creación. Para la investigación realizada se tomó el cuarto año, cuya relación entre problema, reflexión, fundamento y comprensión de cuerpo se propone de la siguiente manera:

Problema dramatúrgico específico	Fundamento conceptual para la reflexión pedagógica	Movimiento corporal intencionado para… comprensión de cuerpo
El pensamiento	Sujeto sentipensante (Galeano, Fals Borda, pescadores) Pensamiento creativo (en el enfoque de Jaime Parra Rodríguez)	Un sujeto es una unidad psicofísica creadora: un sujeto sentipensante. Por tanto: un sujeto con voz corporal propia, creador, propositivo, transformador. ¿Cuál técnica o técnicas debiera emplear aquí? Impro- y corpodramaturgia compartida…

La danza contemporánea como entrenamiento corporal

La reflexión sobre el entrenamiento corporal con danza en el cuarto año fue guiada por las preguntas: ¿cómo se comprende la danza contemporánea como entrenamiento corporal en la Licenciatura en Arte Teatral? ¿Qué

entendemos cuando hablamos de entrenamiento? ¿Y cómo la danza puede ser un entrenamiento corporal? Se realizó entonces un ejercicio de "pesquisa de definiciones" de las palabras danza y entrenamiento.

Al indagar por: ¿qué es danza y qué es entrenamiento?, se obtuvieron dos inventarios con más de 60 definiciones, en ellos se hace visible que las definiciones de las palabras no hablan de una sola comprensión de danza o de entrenamiento. Las definiciones de danza están pobladas de muchísimos matices porque vienen determinados por los campos de conocimiento específicos, las historias personales de los docentes, distintos tiempos y contextos en los que se las concreta según su uso. De la misma manera, un estudiante en formación va acuñando su propio lenguaje, su propia manera de hacer y de decir lo que hace, mediado por el lenguaje heredado de sus docentes y muchas veces en tensión con otros espacios formativos como la familia o los amigos. Estos lenguajes algunas veces parecen contradecirse y otras veces parecen afirmarse, repetirse, parafrasearse o decirse de otra manera (Giraldo 2012).

Ya en la indagación referida a "entrenamiento", se hizo la claridad de que el entrenamiento no se refiere solamente a las actividades físicas, que tienen que ver con la potenciación de las cualidades físicas para conseguir unos fines determinados. Se pueden entrenar habilidades, capacidades y conocimientos, que no sólo están relacionados con las capacidades sicomotoras sino que tienen que ver con todo el espectro del ser humano: es posible entrenar el cuerpo, la voz, la memoria, la creatividad, el sentido crítico, el oído musical, la capacidad de ser feliz, entre muchos otros. Entonces la pregunta no es una, sino varias: ¿qué se entrena? ¿Para qué? ¿Cómo? Y ¿dónde? […] Lo interesante de las diferentes definiciones es observar cómo cada campo de saber requiere la adquisición de habilidades o capacidades particulares, dicho de otra manera: los entrenamientos son adaptaciones biológicas a diferentes contextos (Giraldo 2012).

El entrenamiento corporal con danza contemporánea y el problema del pensamiento[3]

> *Abrir el cuerpo a conexiones, agenciamientos, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones, es un acto de pensamiento.*
>
> Gilles Deleuze

En las prácticas de la danza contemporánea hablamos de "pensar con el cuerpo". ¿Qué se quiere decir cuando se usa esta expresión? Se habla de la orgánica disposición hacia la exploración, la creatividad y la investigación: una forma de procesar información y conocer a través del cuerpo en movimiento. Con frecuencia escuchamos la afirmación: "No piense, haga" como motivación para atender a las verdades que se dicen desde el cuerpo sin alcanzar a procesarse como líneas de pensamiento lógico racionalizadas. "Pensar con el cuerpo", "escuchar el cuerpo", "dejar al cuerpo hablar", "pregúntele a su cuerpo", antes de fabricar racionalmente la forma corporal para resolver un ejercicio de sensibilización, composición o improvisación.

Lo relevante de estas expresiones es que se habla desde una particularidad del arte escénico: La localización de los pensamientos y los sentimientos (¿re-localización?, ¿deslocalización?). Se sabe que de la educación tradicional heredamos la idea del pensamiento como actividad que sucede en la dimensión mental, además existe en el imaginario

3 Texto original en Giraldo 2012a, 117-119.

una mente que se localiza en una pequeña partecita de la cabeza, dentro del cráneo. Pero para los estudiantes de artes Escénicas que trabajan constantemente en sí mismos, no es precisamente así.

Al iniciar el año 2011 se realizó una actividad que consistió en dibujar el contorno del cuerpo como el mapa de un territorio y señalar en él el lugar donde se ubicaban los pensamientos y los sentimientos. Los dibujos mostraron pensamientos y sentimientos ubicados por todo el cuerpo: en los pies, en el corazón, en el vientre, en la cabeza, en todo el contorno, e inclusive afuera de él. Muchas veces pensamientos y sentimientos eran imposibles de separar y localizar. Es decir, que tras un proceso formativo de 4 años se entendía el cuerpo como territorio de pensamientos y sentimientos. El imaginario tradicional de la educación que ubica los pensamientos en la cabeza y los sentimientos en el corazón había sufrido un revolcón.

De todo lo anterior se infiere que la producción pedagógica de sujetos de la Facultad de artes Escénicas tiene que ver con *ser un sujeto sentipensante*[4], cuyas subjetividades, sentimientos, imaginarios, historias particulares y mundos personales lo constituyen como ser singular que es en sí mismo texto y relato de vida. Este sujeto-cuerpo-sentipensante comunica, expresa, crea y fisura realidades. Es por ello que a través de las prácticas se cultiva cierta inteligencia que permite a partir del propio conocimiento, ser creativo y expresivo corporalmente, resolver problemas y proponer otros partiendo de la propia corporalidad. Según Howard Gardner, la inteligencia es la capacidad para resolver problemas de la vida, generar nuevos problemas para resolver, elaborar productos u ofrecer servicios de gran valor a contextos comunitarios o culturales (Gardner 1993).

El cuerpo es único, como su inteligencia. Nadie resuelve problemas como el otro. Las corporalidades, capacidades y posibilidades son distintas, así como las formas de responder a diversos estímulos. Si la inteligencia es única, dinámica y diversa tal y como afirma sir Ken Robinson (2006), es fundamental atender a los sujetos de la educación en un ejercicio pedagógico que más allá de masificarlos o unificarlos en una sola forma de hacer las cosas les permite descubrirse y re-crearse cotidianamente. Por ello la adquisición de una técnica debe ser la oportunidad de volverse a mirar, de encontrar aquello que a fuerza de costumbre se deja de ver, de transformarse en el proceso de re-conocerse humano. El pensamiento es al fin y al cabo una danza personal siempre en movimiento, con sus giros, pausas y silencios.

Al validar, observar y analizar la risa, el llanto, el suspiro o las expresiones diversas de las emociones, se aprende también que la institución no es solamente el lugar donde se prepara para la vida, sino que es un lugar donde la vida sucede, donde el abrazo, el grito y el beso son posibles. Con algunas improvisaciones de danza contemporánea, se afianzó el término "sentipensar". Constantemente los estudiantes escucharon: "Sentipiense, sentipiense. Ni sólo sentir, ni sólo pensar. Ni catarsis, ni maquinación". También se realizó una reflexión escrita sobre qué era sentipensar. Se dijo que sentipensar era "estar presente", "pensar con el cuerpo", "ser consciente", "atender con todo el cuerpo".

Sobre la forma de entrenarse no se piensa ni se siente igual en un gimnasio que en una clase de entrenamiento corporal, porque no se asiste con la misma intención, ni se generan las mismas reflexiones, ni se afectan las personas de la misma manera. Esa es la diferencia fundamental del entrenamiento en una Institución formativa:

4 Orlando Fals Borda (s.f.): "Ese 'sentipensante' que aparece en mis libros, eso no lo inventé yo, eso fue allí en una de las ciénagas, cerquita a San Benito Abad, […] algún pescador que iba conmigo dijo: 'Mire, nosotros sí en realidad creemos que actuamos con el corazón, pero también empleamos la cabeza, y cuando combinamos las dos cosas, así somos sentipensantes".

Se transmuta el entrenamiento en educación, porque se realizan agenciamientos y afectaciones en diferentes dimensiones de la persona que desarrollan competencias de desempeño específicas de las prácticas. En un gimnasio se queman calorías, en una clase de entrenamiento, se mueve energía calórica y muchas más formas de energía, se generan ideas, se atienden conceptos, se parte de el-que-se-es y no de el-que-se-debe-ser. Se construyen nuevos conocimientos e imágenes, se tejen sociedades, se encuentra la gente de otra manera. Es así que los acercamientos a las técnicas de danza o de improvisación devienen dispositivos pedagógicos de una propuesta educativa que posibilita al sujeto nuevas comprensiones de sí mismo, a partir de su cuerpo como punto de encuentro con el mundo.

A manera de cierre

Eso que intentamos atrapar en palabras cuando decimos DANZA, es nuestra propia necesidad de entender, entendernos y comunicarnos desde los lugares de enunciación donde somos y hacemos aquello que le da sentido a nuestra vida. Danza y educación hacen parte de los poderes transformadores del mundo: como el poder del fuego, el de la acción-reflexión (evocando a Paulo Freire) y del sentir-pensar (invitando a escena a Galeano y a Fals Borda). Por eso, cierro con Galeano y su texto "El mundo", propósito de la danza y la pedagogía:

> Un hombre del pueblo de Neguá, en la costa de Colombia, pudo subir al alto cielo. A la vuelta, contó. Dijo que había contemplado, desde allá arriba, la vida humana. Y dijo que somos un mar de fueguitos.
>
> – El mundo es eso –reveló–. Un montón de gente, un mar de fueguitos.
>
> Cada persona brilla con luz propia entre todas las demás.
>
> No hay dos fuegos iguales. Hay fuegos grandes y fuegos chicos y fuegos de todos los colores. Hay gente de fuego sereno, que ni se entera del viento, y gente de fuego loco, que llena el aire de chispas. Algunos fuegos, fuegos bobos, no alumbran ni queman; pero otros arden la vida con tantas ganas que no se puede mirarlos sin parpadear, y quien se acerca, se enciende.

Bibliografía

APREA, Luca. 2009. "La dramaturgia del actor en la interpretación desde el movimiento". En: Sol Garré e Itzar Pascual. *Cuerpos en escena*. Madrid, Fundamentos.

BUCKLEY, Hellen. 2000. "El niño". En: Nubia Lucía Gaitán Feo y Olga Ramírez Torres (comps.). *A propósito de la didáctica*. Bogotá, Universidad Javeriana.

DELEUZE, Gilles. http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2007/09/pensamiento-cuerpo.html.

FALS BORDA, Orlando. s.f. Entrevista. http://www.youtube.com/watch?v=LbJWqetRuMo Consultado: ago. 2013.

FREIRE, Paulo. s.f. *Pedagogía de la indignación*. Siglo XXI. http://www.sigloxxieditores.com.ar/pdfs/freire_pedagogia_de_la_indignacion.pdf.

Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*.

Gardner, Howard. 1993. *Estructuras de la mente*. México, Fondo de Cultura Económica.

Giraldo, María Consuelo. 2012a. "¿Entrenar los cuerpos es educar los sujetos? (Un acercamiento a la construcción pedagógica de sujetos/cuerpos en lat)". En: revista *Papel Escena*. Cali, Instituto Departamental de Bellas Artes (Facultad de Artes Escénicas). Nº 11, pp. 108-121. issn: 0124-4833.

———. 2012b. "Tres reflexiones sobre la danza contemporánea como experiencia de alteridad en la institución educativa". En: revista *La Tadeo*. Nº 77. Bogotá. issn: 0120-5250.

———. 2011. "Los reflejos de las ciudades invisibles: Una reflexión danzada sobre la alteridad y las corporalidades en educación". En: Patricia Pérez (comp.). *Educación sensible. La ciudad como escenario posible*. Cali, Universidad San Buenaventura. pp. 39-51. isbn: 978-958-8436-57-9. http://servereditorial.usbcali.edu.co/editorial/libros/lvirtuales/edusensible/index.html.

Miñana Blasco, Carlos. 2011. "Construyendo problemas de investigación en Artes. Ámbitos y enfoques". En: Oswaldo A. Hernández y Jesús M. Mina (comps.). *Arte e investigación (problemas/fronteras/desafíos)*. Cali, Instituto Departamental de Bellas Artes. Pp. 53-88.

Peramo Cabrera, Hortensia. 2012. "El campo artístico pedagógico". En: revista *Cúpulas*. La Habana, Universidad de las Artes (isa). Nº 2, pp. 4-16. issn: 1025-0263.

Bellas Artes (Facultad de Artes Escénicas). *Plan de Estudios.* Cali.

Restrepo Gómez, Bernardo. 2004. *Investigación-acción educativa. Una estrategia de transformación de la práctica pedagógica de los maestros*.

Robinson, sir Ken. 2006. *ted 2006*. http://www.youtube.com/results?search_query=sir+ken+robinson+las+escuelas+matan+la+creatividad&oq=sir+ken+robinson+&aq=1&aqi=g10&aql=&gs_sm=c&gs_upl=3524l8944l0l14102l17l15l0l8l8l1l497l1863l2-1.3.1l5l0. Consultado: 15 oct. 2011.

Varley, Julia. 2008. *Las piedras del agua.* Lima, San Marcos.

Heterogeneidad y evolución en los procesos de aprendizaje en el baile flamenco

Luis Francisco Jiménez Romero[1]

Introducción

Resulta bastante común que la práctica del baile flamenco, a la que algunos consideran por demás inmutable, se asocie con lo espontáneo, con dones naturales y pertenencias étnicas y territoriales específicas. Es como si el ser andaluz, gitano, o mejor aun, gitano andaluz, nos hiciera bailarines *per se*. O como si esos momentos de "arrebato" tan característicos de algunas expresiones del baile flamenco llegarán al ejecutante por inspiración casi divina. No obstante, el análisis de la realidad de este fenómeno artístico permite afirmar que el baile flamenco es una danza universal y mestiza de enorme complejidad y riqueza rítmica, que requiere para su ejecución profesional de un alto grado de preparación física, musical, etc. Es un lenguaje corporal en constante evolución que precisa, cada vez más, de muchos años de aprendizaje. Un aprendizaje bastante complejo que en la actualidad se verifica mayoritariamente en centros de enseñanza repartidos por todo el mundo, pero en el que tradicionalmente han sido relevantes otras formas y lugares de aprendizaje. Por lo demás, es preciso señalar que los procesos de aprendizaje se han desarrollado en relación con otras danzas y lenguajes corporales.

Formas y lugares de aprendizaje

Se han establecido cuatro categorías para exponer el devenir de los procesos de aprendizaje en el baile flamenco. En primer lugar, se habla de un aprendizaje informal en el hogar, en fiestas y otros espacios de sociabilidad y socialización del baile flamenco. Un aprendizaje temprano e inocente donde, utilizando palabras de Bourdieu, "*el aprendiz adquiere insensible e inconscientemente los principios del arte*" (Bourdieu 2008, 121). Los procesos de aprendizaje precoz en el entorno familiar y social resultan muy significativos en lo musical y gestual, no obstante, cuando se quiere acceder a la profesión, suele ser en los centros de enseñanza donde se completa el aprendizaje. Ahora bien, es importante destacar que la relación de familiaridad, producto del aprendizaje en el seno de la familia o en entornos sociales donde se comprenda el flamenco, modifica los procesos de aprendizaje que posteriormente propone el centro de enseñanza.

1 Estudió sociología en la Universidad Nacional de Colombia y posee un Diploma de Estudios Avanzados en Antropología Social por la Universidad de Sevilla que lo acredita como candidato a Doctor en el programa: "El flamenco. Acercamiento multidisciplinar a su estudio". Actualmente realiza una investigación a cerca de los procesos de transmisión y adquisición corporal en el baile flamenco y es profesor del programa de Arte Danzario de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá.

Dicho aprendizaje precoz e inconsciente confiere "*la certeza de poseer la legitimidad cultural y la soltura con la que se identifica la excelencia; produce esa relación paradójica, hecha de seguridad en la ignorancia (relativa) y de desenvoltura en la familiaridad* […]" (Bourdieu 1998, 64). Este hecho es uno de los factores principales que ha posibilitado la reproducción de lecturas etnicistas y territoriales donde se sigue viendo la práctica del baile flamenco como expresión de personalidades rebosantes de un arte o don especial.

Otra categoría que se puede situar respecto de los procesos de aprendizaje en el baile flamenco es la de los lugares de trabajo. Básicamente se mencionan los tablaos y las compañías de baile, donde se aprende viendo y haciendo, aunque en las compañías el aprendizaje algunas veces se presenta de manera similar a los centros de enseñanza. Los lugares de trabajo merecen ser tratados de manera particular porque en ellos se han verificado procesos de aprendizaje que están entre lo formal y lo informal. Los tablaos, sitios más o menos especializados para la ejecución del baile flamenco, y posteriores a los llamados cafés cantantes, han sido reverenciados tradicionalmente como la gran escuela del baile flamenco. Se ha considerado que lo íntimo del lugar hace más exigente la ejecución y, por tanto, pone a prueba al intérprete. Pero además, el contacto con otros profesionales, artistas consagrados en algunos casos, ha constituido una importante escuela para muchos. En estos sitios se ha aprendido, como diría Wacquant, *"mirando lo que hacen los otros, observando sus gestos, […] copiando su estilo, imitándolos más o menos conscientemente, es decir, fuera de la intervención explicita […]"* (Wacquant 2004, 112). Por su parte, las compañías de baile representaron durante mucho tiempo la única oportunidad de estudiar para numerosos futuros profesionales que accedían a ellas con apenas unos pocos conocimientos y que allí completaban su aprendizaje. En compañías como la de Pilar López, Mario Maya, el Ballet de Andalucía o el Ballet Nacional de España, entre otras, muchos de lo más destacados profesionales del baile flamenco tuvieron la oportunidad de acceder al conocimiento, tanto técnico como coreográfico, que les permitiría su posterior desempeño profesional. El destacado bailaor granadino Manuel Maya, "Manolete", ha expresado que su formación "*ha sido directamente en el trabajo, primero de niño en las cuevas de Granada. Posteriormente en el Ballet Nacional con Gades de director, donde tuve acceso a las técnicas del clásico español y clásico, que me han servido para mejorar el control de mi cuerpo*" (Navarro 2009, 260). Aún hoy, las compañías desempeñan un destacado papel en los procesos de aprendizaje, sólo que ya no en un nivel inicial, sino más bien en un grado de especialización posterior al aprendizaje en centros de enseñanza.

Antes de centrar la atención en los centros de enseñanza, es preciso mencionar otras formas y lugares de aprendizaje, como las que se han dado a través de los medios audiovisuales y de comunicación o las que se experimentan en los entrenamientos personales. En cierta ocasión, contaba uno de los más celebrados maestros del baile flamenco en Colombia, que él *"había aprendido a bailar por alegrías escuchándolas en una radiola, les había 'montado' el baile de acuerdo a lo que escuchaba y recordaba haber visto de Carmen Amaya*" (Jiménez 2012, 72). La afirmación del maestro colombiano, quizá más cercana a la fantasía que a la realidad de su proceso, ejemplifica no obstante una situación bastante generalizada que se ha presentado en relación con los procesos de aprendizaje en el baile flamenco. Las prácticas autodidactas, que se han servido de los más diversos medios, han sido una constante en las diferentes etapas por las que ha atravesado este complejo fenómeno. Las dificultades económicas para pagarse una escuela, o simplemente la imposibilidad de conseguir un maestro, entre otras razones, han propiciado que muchos aprendices se valgan de diversos aparatos y medios para ayudarse en su aprendizaje. Igualmente la comercialización de videos de enseñanza o la posibilidad actual de ver a través de la Internet a todo tipo de profesionales hace que se acuda a estos medios para observar estilos, copiar *marcajes, remates*, etc., de aquellos a quienes se estima más preparados. De otro lado, en los procesos de aprendizaje en el baile flamenco ocupa un lugar preponderante el entrenamiento personal. Hay quienes llegan a afirmar que la clase que no se estudia no sirve. En este sentido, surgen espacios *"donde se repasa, se*

autocorrige, se descomponen los movimientos para entenderlos, es decir, se aprende el baile de una manera que resulta un tanto más reflexiva que la imitación de ejercicios en el salón de clases" (Jiménez 2012, 73).

Ahora bien, el aprendizaje más o menos estructurado en centros de enseñanza representa la forma predominante como se lleva a cabo en la actualidad. Es importante destacar que centros de enseñanza han existido desde los albores del baile flamenco. No obstante, ha sido en épocas recientes que estos centros han adquirido cada vez mayor relevancia, debido entre otras razones a la alta profesionalización experimentada por esta danza. Existen básicamente tres tipos de centros. En primer lugar, las llamadas escuelas o academias donde se ofrecen cursos libres de técnica y coreografía del baile flamenco. Ese tipo de centros, que han existido desde tiempos bien remotos, representan la oferta predominante de la enseñanza del baile flamenco en el mundo entero. En la casi totalidad de los países de América y Europa existe alguna academia de baile flamenco. También las hay en países como Sudáfrica, Israel o principalmente Japón, donde para el año 2004 se afirmaba que en este país se podía "*contar con ochenta mil personas que estudian en seiscientas cincuenta academias*" (Calado 2007, 171). De más reciente aparición son los centros de enseñanza con programas estructurados en cursos académicos. En algunos de estos centros, la oferta de enseñanzas no dista mucho del modelo anterior, es decir, son clases de técnica y coreografía del baile flamenco. La diferencia simplemente radica en que los estudios se estructuran en cursos académicos y el alumno es examinado al final de cada período respecto de los bailes que se han trabajado. En otros centros, por el contrario, la oferta es un poco más especializada. De esta suerte, se ofrecen asignaturas complementarias relacionadas directamente con el baile flamenco, tales como el estudio del compás (ritmo), las palmas, el cante para el baile e incluso conocimientos teóricos respecto de la historia del flamenco. En otros casos, la especialización es aún mayor y además de la división del saber flamenco en varias asignaturas, se estudian otras disciplinas. Estas materias, tanto prácticas como teóricas, comprenden conocimientos técnicos en otras danzas, música, interpretación, estudios teóricos sobre el cuerpo, sobre la historia de la danza y el flamenco, etc. Finalmente, existen centros de enseñanza superior donde la oferta ya no está dirigida hacia la formación de intérpretes sino más bien hacia la especialización en pedagogía o creación. Estos programas son de muy reciente aparición por lo que en el baile flamenco docentes y creadores se han hecho hasta el momento fundados en su experiencia.

Disciplinas que comprende el aprendizaje

Independientemente de la manera en que se realiza el aprendizaje en centros de enseñanza, lo cierto es que la transmisión-adquisición del saber en el baile flamenco se cumple sobre el producto esperado. Al preguntarle a un estudiante acerca de las disciplinas que era preciso estudiar para formarse como bailaor, respondió que lo que había era que bailar y que así se lo había manifestado un destacado bailaor. En la afirmación hay cierta razón ya que el aprendizaje específico del baile flamenco tradicionalmente se ha realizado a partir del conocimiento de los diferentes bailes. El baile flamenco, a diferencia de otras danzas, se aprende bailando. Esto es así, "*hasta el punto que se llega a confundir el aprendizaje del baile flamenco con el hecho de aprender bailes flamencos y los profesores se suelen quejar de que lo único que los alumnos quieren aprender son coreografías* [estructuras de los diferentes bailes]" (Jiménez 2012, 89). Si bien para aprender a bailar flamenco lo que se hace es bailar, es una certeza que ese hecho de bailar no se realiza de cualquier manera y además se debe complementar con distintas disciplinas que ayuden a desarrollar el cuerpo. La enorme transformación que ha experimentado el baile flamenco como arte escénico ha ocasionado que los requerimientos para el intérprete sean cada vez mayores, lo que ha favorecido que la oferta de enseñanzas se especialice cada vez más.

Atendiendo a esta realidad se puede afirmar que en los procesos de aprendizaje para la profesionalización en el baile flamenco se ubican un conjunto de saberes que forman parte de dicho aprendizaje. Estos saberes para su comprensión se pueden agrupar en cuatro grandes áreas de conocimiento. El área técnica que puede abarcar entrenamientos en ballet clásico, danza contemporánea, danza española y las diferentes técnicas del baile flamenco. El área coreográfica que estaría orientada, como ha sido tradicional, hacia el conocimiento de los diferentes bailes. Cabe resaltar que aun en medio de la especialización, el conocimiento de los diferentes bailes, sigue siendo la forma primordial en que se transmite el saber en el baile flamenco. Muy importante también resulta en esta danza la formación musical de los intérpretes. El bailaor/a es al mismo tiempo un músico cuyo instrumento es su propio cuerpo y el suelo sobre el que baila. Por esta razón, los conocimientos musicales son fundamentales en los procesos de aprendizaje. Finalmente, están los conocimientos teóricos que pretenden ubicar al aprendiz en un contexto más amplio que el de la simple práctica, pero que no obstante, muchas veces se presentan desligados de dicha práctica. Por otra parte, durante la investigación se ha podido comprobar que paradójicamente y a pesar del esfuerzo físico que requieren los arduos entrenamientos en el baile flamenco, no existen asignaturas dedicas a la preparación física del bailarín, con las consecuencias de salud corporal que esto ocasiona. Esto sucede, entre otras razones, porque se considera que la preparación física se puede *"conseguir a través del trabajo técnico y coreográfico"* (Vargas 2009, 19). Entre tanto, tampoco se presta suficiente atención al desarrollo de la expresión y la creatividad de los intérpretes. Los trabajos técnico y coreográfico que, como se ha insistido, representan la mayor preocupación en los procesos de aprendizaje, bien podrían constituir herramientas fundamentales en este sentido. Sin embargo, a través de la técnica se persigue especialmente el virtuosismo, mientras que el trabajo coreográfico se sitúa hacia la repetición mecánica de movimientos. La forma como se orientan estos trabajos, contrario a ayudar al desarrollo de la expresión y la creatividad, más bien produce *"un empobrecimiento de la expresión"* (Islas 2001, 562).

Ahora bien, es un hecho que el baile flamenco posee una técnica de entrenamiento propia que permite preparar el cuerpo para bailar, además de las diferentes técnicas para el manejo de accesorios como la bata de cola, el mantón, el abanico, etc. Sin embargo, es necesario resaltar que la complejidad alcanzada por la técnica flamenca no se corresponde con una codificación de la misma. En los entrenamientos que se realizan en el baile flamenco no existe prácticamente un momento puramente técnico aislado de la ejecución de los bailes. Esta circunstancia otorga un carácter muy particular a los procesos de aprendizaje, toda vez que este tipo de entrenamientos se acercan a una actividad más lúdica, al mismo tiempo que el aprendizaje se presenta bastante difuso. Por otra parte, es posible afirmar que la técnica flamenca se ha formado a partir de otras técnicas de entrenamiento corporal. A este respecto, así como en relación a la influencia de otras danzas y lenguajes corporales en los procesos de aprendizaje en el baile flamenco se hace referencia en el siguiente apartado.

Influencia de otras danzas y lenguajes corporales en los procesos de aprendizaje

Se ha escrito que el baile flamenco es "una manifestación secularmente abierta a todos los aires musicales y dancísticos del mundo, una criatura mestiza y universal que ha crecido y se ha enriquecido bebiendo de todos los manantiales de la danza" (Navarro y Pablo 2005, 7). En efecto, en contraposición con lecturas esencialistas, es una realidad que el baile flamenco es un arte cuya naturaleza ha sido la de apropiarse de los más variados elementos de otras danzas y lenguajes corporales. Señala Steingress que "al menos en Sevilla durante la ocupación francesa, tuvo lugar lo que hoy llamaríamos una muy rica, fértil y variada fusión entre el *ballet d'action international* (francés), precursor del posterior ballet romántico (1830-1850), y los bailes nacionales españoles [...]" (Steingress 2006, 74). De esta suerte,

en los procesos de aprendizaje en el baile flamenco es posible advertir la presencia, no sólo de terminología, sino también de ejercicios procedentes de otras danzas; especialmente del ballet clásico y la escuela bolera. Los profesores de baile flamenco, conocedores muchas veces, en mayor o menor medida, del ballet clásico y de la danza española (escuela bolera, folclor, etc.), suelen realizar ejercicios y usar términos como *plié*, *déboulé*, *attitude*, rodazán, *relevé*, sostenido, etc., procedentes todos de las disciplinas dancísticas antes mencionadas. Igualmente, en el entrenamiento técnico básico de los brazos suelen empelarse las posiciones que son comunes a dichas danzas y posteriormente las variaciones del estilo de cada profesor.

Ahora bien, el ballet clásico y la danza española no sólo están presentes en los procesos de transmisión y adquisición corporal en el baile flamenco debido a su influencia en la conformación de la técnica propia de este arte, sino porque además, algunos profesores y profesionales del baile flamenco suelen recomendar el entrenamiento técnico especialmente en ballet clásico. Por otra parte, algunos de los alumnos que se interesan por aprender baile flamenco provienen o siquiera conocen la disciplina clásica y cuando no, en algunas ocasiones sienten la necesidad de hacerlo. Ciertos profesores o ciertas formas de enseñanza crean esa necesidad. En este sentido, programas ampliamente especializados como los de los conservatorios de España incluyen estas dos disciplinas en su plan de estudios.

Entre tanto, el baile flamenco se ha enriquecido con otras danzas y lenguajes corporales, entre los que cabe destacar el tap, la danza contemporánea y el toreo. No representan estos lenguajes una influencia similar a la del ballet clásico y la escuela bolera. Sin embargo, es posible afirmar que la estética taurina ha guardado en todo momento una relación muy estrecha con el baile flamenco. Dice Didi-Huberman que el baile de Israel Galván, un ícono del baile flamenco actual, "*ante todo extrae su potencia de un pensamiento interno de la estética flamenca, vinculada por tradición a la tauromaquia […]*" (Didi-Huberman 2008, 45). Por su parte, en lo atinente a la danza contemporánea, la relación se ha dado principalmente a partir de la inquietud del bailaor granadino Mario Maya, quien en los años sesenta se interesó por aprender esta danza en Nueva York. No cabe duda que Mario Maya *"fue uno de los artífices de una nueva estética para el baile flamenco, que transmitió implícita y explícitamente a los profesionales a los que dirigió"* (Jiménez 2012, 79). Por demás, el entrenamiento en técnicas de danza contemporánea forma parte en la actualidad de algunos programas de aprendizaje en el baile flamenco. Finalmente, cabe destacar que el baile flamenco ha visto en el tap, una especie de hermano gemelo, cuyos zapateos en ocasiones adopta, aunque realizados siempre con esa característica tan particular del baile flamenco de orientar sus movimientos siempre hacia el suelo.

En términos generales, se puede decir que la influencia de otras danzas y lenguajes corporales en los procesos de aprendizaje en el baile flamenco resulta indudable y forma parte de la realidad formativa y del imaginario de muchos profesionales. *"El lenguaje verbal y / o corporal de los profesionales que en la actualidad se dedican a la enseñanza del baile flamenco y de algunos de los que aprenden es rico en términos, posiciones, movimientos etc., tomados de estas danzas"* (Jiménez 2012, 78). Por su parte, la población que se acerca en la actualidad a los procesos de aprendizaje en el baile flamenco es cada vez más diversa y procedente, en algunos casos, de tradiciones dancísticas distintas. Es una realidad que esta diversidad varía los procesos de aprendizaje. El baile flamenco con su naturaleza abierta a nuevos lenguajes se nutre con todo lo que recibe y se transforma constantemente.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre. 1998. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus. 597 pp.

———. 2008. *El sentido práctico*. Madrid, Siglo xxi. 456 pp.

Calado Olivo, Silvia. 2007. *El negocio del flamenco*. Sevilla, Signatura. 230 pp.

Didi-Huberman, Georges. 2008. *El bailaor de soledades*. Valencia, Pre-Textos. 190 pp.

Islas, Hilda (comp.). 2001. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Conaculta. 586 pp.

Jiménez Romero, Francisco. 2012. *En el tablao. Un estudio sobre los procesos de aprendizaje en el baile flamenco*. Bogotá, Idartes / Alambique. 133 pp.

Navarro García, José Luis. 2009. *Historia del baile flamenco*. Vol. iii. Sevilla, Signatura. 314 pp.

Navarro García, José Luis y Eulalia Pablo Lozano. 2005. *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba, Almuzara. 205 pp.

Steingress, Gerhard. 2006. *Y Carmen se fue a París*. Córdoba, Almuzara. 214 pp.

Vargas Macías, Alfonso. 2009. "Danza y condición física". En: *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*. Nº 2, Vol. 2, pp. 16-24. www.flamencoinvestigacion.es/pdf/Revista.

Wacquant, Loïc. 2004. *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Madrid, Alianza. 251 pp.

Educación corporal a partir de juegos predancísticos tradicionales afrocolombianos[1]

Luisa Fernanda Hurtado Escobar

Pensar a Colombia como la nación plural que es implica no sólo el ejercicio de reconocimiento de los diferentes grupos étnicos que la componen, sino un ejercicio de convivencia, en contra del desconocimiento histórico de esa diversidad y en contra de la inequidad social que ello ha generado. La Constitución política de Colombia de 1991 se encargó de lo primero: el reconocimiento de una nación pluriétnica y multicultural. Dos años después la Ley 70 de 1993 establece el derecho de las poblaciones afrodescendientes a una educación acorde con sus necesidades y aspiraciones etnoculturales, y en 2001 el Ministerio de Educación Nacional elabora los lineamientos curriculares de la Cátedra de Estudios Afrocolombianos (CEA) generando políticas etnoeducativas para concretar en acciones los nuevos postulados constitucionales.

Hoy, veinte años después de la celebración de la Ley 70, con la cual surge en Colombia una política curricular para la implementación de la CEA, los avances frente al cumplimiento de la obligatoriedad de dichas políticas son escasos, y las maneras como se le ha dado tratamiento a dicha diversidad continúan invisibilizando los conflictos actuales y los sujetos históricos que surgen alrededor de las etnicidades.

El trabajo que presento a continuación parte de una inquietud personal acerca de la ausencia de enfoques etnoeducativos en los procesos de formación artística de la ciudad (y el sistema educativo en general), lo que me llevó a formular el proyecto de construcción de una Propuesta Metodológica de formación en danza con dicho enfoque desde la Cátedra de Estudios Afrocolombianos. Esta búsqueda derivó en otras cuestiones, primero sobre las escasas experiencias de implementación de la CEA basadas en las manifestaciones artísticas tradicionales afrocolombianas, y segundo sobre la poca o nula presencia de procesos de formación corporal en las instituciones de educación formal. Aunque estas carencias corresponden al panorama educativo nacional, para este trabajo fueron examinadas en el contexto local de Medellín debido a que la plurietnicidad y multiculturalidad[2] de su conformación se ve constantemente

1 Este texto recoge las inquietudes, fundamentación, planteamientos y conclusiones construidas en el trabajo de grado en modalidad investigativa "Propuesta Metodológica de Formación en danza enfocada hacia la Cátedra de Estudios Afrocolombianos en Medellín"; investigación realizada en convenio interinstitucional con la Corporación Cultural Canchimalos de Medellín, favorecida por convocatoria del Fondo de apoyo a trabajos de grado del codi 2012-2 y presentada para optar por el título de Licenciatura en Educación Básica en Danza, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

2 Según información presentada por el Departamento Nacional de Planeación, Comisión para la formulación del Plan Nacional de Desarrollo de la Población Afrocolombiana, Medellín es una de las cinco ciudades de Colombia con mayor número de habitantes afrocolombianos, y Antioquia el segundo departamento con la misma característica. Cf. Departamento Nacional de Planeación 1998.

negada y en contradicción con las prácticas sociales y culturales que fundamenta el ideal mestizo de la ciudad. Así, por un lado las prácticas cotidianas, relaciones interpersonales, juegos, corporalidades y expresiones de niños, niñas y jóvenes evidencian las carencias de una formación corporal y artística en el sistema educativo; y por el otro lado los imaginarios, el lenguaje y las relaciones interétnicas entre niños, niñas y jóvenes en contextos escolares y barriales multiculturales evidencian la ausencia de enfoques etnoeducativos en todos los campos de formación. Estas dos realidades inciden notoriamente en la en la falta de una formación humana integral de dicha población y en la no consecución de una formación intercultural coherente con la configuración multicultural de la ciudad.

Dichas cuestiones personales y situaciones observables devinieron en la pregunta de investigación que provocó este estudio: ¿cómo puede una propuesta de formación en danza fundamentada en la Cátedra de Estudios Afrocolombianos aportar a la construcción identidades y prácticas de la sociedad medellinense acordes con la diversidad étnica y cultural que la conforma? Una pregunta que nos enfoca a la elaboración de las posibles respuestas mediante la enunciación de unos postulados metodológicos y pedagógicos para la formación corporal e integral de niños y niñas de la ciudad de Medellín entre los 6 y los 12 años de edad. La elección de esta población es porque, desde mi modo de ver, las vivencias y aprendizajes de los primeros períodos de la vida son los que sustentan la conformación de los sujetos y es mediante el cuerpo como esos aprendizajes pueden ser adquiridos. Como lo explica Josefa Lora en su artículo "La educación corporal: nuevo camino hacia la educación integral" (2011), niños y niñas aprenden a ubicarse en la sociedad por medio del conocimiento del su cuerpo, razón por la cual en este trabajo se propone que es posible emprender la construcción de representaciones sociales más justas de la afrocolombianidad partiendo de la educación corporal e intercultural de niños y niñas.

Ahora bien, para comenzar a entender el papel de los juegos tradicionales afrocolombianos en esta propuesta de formación, diré que mi interés por el juego tradicional nace a partir de mi experiencia de trabajo como docente y como integrante del elenco artístico de la Corporación Cultural Canchimalos, encontrando en la Lúdica Tradicional una dimensión de la cultura que contiene no sólo el acervo simbólico de un grupo humano sino también potencialidades pedagógicas, artísticas, formativas, etc. Por esta razón, los juegos tradicionales afrocolombianos se convierten en objeto de observación, incorporación y análisis de esta investigación al abordar la memoria cultural afrocolombiana de la ciudad y se postulan como como herramienta pedagógica para la formación corporal[3].

Paralelamente, el interés por la Cátedra de Estudios Afrocolombianos implicó un estudio de su estado actual en el país, un recorrido por el sentido, objetivos, alcances y demandas, la fundamentación legislativa que la soporta, los lineamientos curriculares, metodologías y experiencias de implementación; en este proceso encontré que el papel que desempeñan las expresiones lúdicas y dancísticas afrocolombianas en los avances de la CEA es aún muy superficial y carece de la reflexión conceptual y el desarrollo metodológico necesario que le permitiría a la cátedra considerar la importancia de la formación corporal como dimensión vital para la educación intercultural que persigue.

3 Es vital enfatizar en que esta investigación supone la construcción de conocimiento alrededor de un saber popular preexistente que contiene en sí mismo el valor etnoeducativo de los pueblos afrodescendientes: La práctica per se de juegos y danzas tradicionales y demás manifestaciones de la cultura genera en cualquier grupo social aprehensión y apropiación de sus valores. Por lo tanto, este proyecto no pretende solamente promover el rescate y la práctica de manifestaciones dancísticas afrocolombianas por parte de la población afro, sino también identificar y hacer una reflexión conceptual y metodológica de los elementos presentes en dichas prácticas que favorezcan el acercamiento a la afrocolombianidad, indistintamente de la pertenencia étnica o identidad cultural de las personas que participen en el proceso de formación.

Lo que quiero observar en este artículo son las posibilidades que ofrece el juego predancístico tradicional afrocolombiano para una educación corporal de niños y niñas, entendiendo ésta como una formación multidimensional del sujeto en pro del desarrollo humano. Es decir una educación corporal que pueda hacer parte no sólo del desarrollo psicomotriz sino también del desarrollo socio-afectivo de niños y niñas, lo cual puede sentar las bases para pensar en una educación corporal para la formación dancística, al tiempo que permite pensar en una educación intercultural a partir de los juego tradicional afrocolombiano como herramienta pedagógica fundamental. En la primera parte de este artículo hago un acercamiento a la *lúdica* y la *danza,* desde enfoques teóricos e investigativos, exponiendo a la vez en lugar que estos dos campos han tenido en el desarrollo de la Cátedra en Colombia. La segunda parte constituye un acercamiento a los juegos tradicionales como herramienta pedagógica desde lo experiencial dando cuenta de hallazgos elaborados en trabajo de campo como investigadora y como docente en la aplicación de la propuesta de formación; y por último un lugar de conclusiones donde se retoma lo anterior para construir las reflexiones, posibilidades y perspectivas alrededor de una Educación Corporal Integral desde los juegos tradicionales afrocolombianos.

1. Generalidades y fundamentación

Para la formulación de dicha posibilidad de formación corporal desde el juego tradicional parto de los siguientes elementos:

1. El estudio de los avances en la CEA que incluyen experiencias de implementación y textos como cartillas, investigaciones o publicaciones, elaborados desde la oficialidad o desde la organización social. Y en ellos la observación del papel que han desempeñado los juegos y la danza tradicional afrocolombiana.
2. El acercamiento conceptual a los juegos tradicionales desde referentes teóricos y antecedentes investigativos.
3. El planteamiento del concepto de educación corporal-integral a partir del abordaje teórico sobre el cuerpo como unidad humana.
4. Los juegos y la danza tradicional afrocolombiana en la Cátedra de Estudios Afrocolombianos[4].

En la búsqueda de investigaciones y textos pedagógicos que se preguntasen por el valor cultural y el estudio de las expresiones lúdicas tanto infantiles como adultas, tomé como referentes: *Jugar en la ciudad*, investigación realizada por la Corporación Cultural Canchimalos en 2010, en torno a la pregunta: ¿qué están jugando los niños y las niñas afrodescendientes e indígenas en situación de desplazamiento en la ciudad de Medellín?; y la cartilla *Cantando, bailando y jugando*, elaborada por la Fundación Escuela Folclórica del Pacífico Sur Tumac y publicada en 2012, un material etnoeducativo que recoge años de investigación y recuperación de las danzas y juegos tradicionales del Pacífico sur. Ambas consideran los valores formativos de los juegos tradicionales en tanto actividades de aprestamiento para la danza y en tanto práctica transmisora de valores culturales e identidades étnicas. Pero esto obedece a que tanto Tumac como Canchimalos son organizaciones culturales cuyo interés es la investigación de las manifestaciones culturales tradicionales (especialmente las expresiones artísticas como la música y la danza) para llevarla a sus ámbitos creativos y formativos, ambos crean y proyectan obras basadas en la danza y música popular tradicional y de cierta manera han desarrollado una apuesta por el uso pedagógico y artístico-creativo de los juegos tradicionales.

---

4 En este primer elemento de fundamentación retomo gran parte de la construcción del marco de antecedentes investigativos y pedagógicos de la Propuesta de formación en danza y Cátedra de Estudios Afrocolombianos para Medellín.

De igual manera en la consulta de experiencias de implementación de la Cátedra de Estudios Afrocolombianos advierto que son realmente escasos los proyectos de CEA en instituciones educativas que asuman la danza como herramienta etnoeducativa y mucho menos en contextos urbanos multiculturales. Los pocos casos encontrados de implementación de la CEA a partir de las manifestaciones artísticas y culturales usualmente se desarrollan sin una mirada crítica en la implementación pedagógica; es decir que fácilmente experiencias formuladas a partir del rescate o práctica de los saberes dancísticos afrocolombianos caen en un proceso de copia y repetición de pasos y coreografías sin el debido análisis de sus significados y terminan siendo propuestas de contenidos culturalistas sin mayor trascendencia en la formación integral de niños y niñas.

Para comprender mejor demos una mirada a la situación de la educación corporal en el panorama educativo general y las implicaciones que esto tiene en la educación sin perspectiva intercultural. Los vínculos entre educación y la práctica artística no son familiares a los procesos de educación formal, siendo relegados a las instituciones culturales y artísticas de la ciudad (colectivos, academias, corporaciones, institutos) que realizan procesos enmarcados dentro de las modalidades de Formación para el desarrollo humano o educación informal. A pesar de que el MEN en los *Lineamientos curriculares* para la educación artística (Ministerio de Educación Nacional 2000, cap. 4, "Orientaciones curriculares") define como como objetivo general contribuir y promover la formación integral del ser humano por medio de aprendizaje y práctica del arte en sus diferentes expresiones. Y a pesar de enfatizar en los aportes del área artística al logro de los fines educativos y formativos en todos sus niveles, persiste un imaginario desvalorizado de la educación artística, sobre todo si éste se encuentra relacionado con las expresiones culturales regionales o nacionales. Como efecto de ese imaginario, en las I.E. de educación formal se toma el área artística como un área de "relleno" o como un área de interés personal que los y las estudiantes deben descubrir y cultivar en espacios alternos a su formación académica obligatoria.

Los juegos, por su parte, se consideran unas actividades pertenecientes a la esfera de lo "no productivo", del tiempo sin oficio, sin utilidad. Se habla de juego como de una mera acción recreativa, sin considerar las posibilidades de desarrollo humano que ofrece dicho acto de re-crearse, pues lo que compete al juego como acto lúdico es que genera bienestar físico y emocional. De manera que los modos de actuar de los niños y niñas, la actitud lúdica ante la vida, no son sino respuestas placenteras al impulso urgente e inevitable de avanzar hacia su propio desarrollo humano a partir de acciones libres y espontáneas (Pedro Fulleda Bandera 2011).

Respecto a la danza puede decirse que es, de los campos artísticos, el más ausente en los procesos de educación formal. A la danza y toda práctica relacionada con el cuerpo se le relaciona con actividades carentes de acción cognitiva, no se tiene en cuenta que el ejercicio de danzar vincula a todas las dimensiones del ser. El sujeto que danza, lo hace con sus experiencias sociales, psíquicas y cognitivas fusionadas en su cuerpo en movimiento, por lo tanto las experiencias del cuerpo danzado son in-corporaciones que estructuran también el ser social y el ser psicológico. Sin embargo la corporalidad es el primero de aquellos campos del conocimiento anulados por la racionalidad moderna/positivista en que se fundamenta nuestro sistema educativo. Una de las primeras pistas que nos permite hablar de una relación fracturada entre escuela y formación corporal tiene que ver con los modos como los cuerpos de niños, niñas y docentes son puestos en el mundo escolar, que es alejado del modo como lo asumen y lo llevan en sus entornos familiares o barriales. Sin duda en los contextos educativos formales hay un esfuerzo de disciplinamiento y normalización de la conducta, a través de la regulación de los espacios, la disposición frontal de las sillas en las aulas, la imposición de la quietud como señal de atención, e incluso el moderamiento de las expresiones lúdicas en los horarios de descanso.

Lastimosamente la colonialidad sobre los saberes corporales y sobre el campo de la lúdica no permite visibilizar la capacidad de formación humana integral a partir de la danza, del movimiento en sí o del juego; y en nuestro caso específicamente, la folclorización de los saberes tradicionales no permite reivindicar ni promover el potencial que existe en las expresiones dancísticas tradicionales afrocolombianas como herramienta de educación corporal integral de niños y niñas ni como estrategias de descolonización, manteniendo estos saberes en la subalternidad. Éste es un argumento para señalar la necesidad de transformación, no sólo de los currículos escolares con la inclusión de las manifestaciones tradicionales de las poblaciones afrocolombianas como contenidos, sino la transformación de las formas de tramitar esos contenidos mediante procesos de formación artística.

2. Juegos tradicionales predancísticos. Aportes al desarrollo psicomotriz de niños y niñas

El juego es sólo una de las manifestaciones de la lúdica[5], pues lo aplicable al juego, como acto placentero con pleno ejercicio de la libertad, es igualmente válido para las otras manifestaciones del quehacer lúdico, que incluyen las expresiones artísticas, el jolgorio y la fiesta, así como el rito sacro y la liturgia, el acto creativo –incluso en el campo laboral–. Para Fulleda (2011) la acción lúdica está presente desde tiempos históricos, cuando el ser humano acudió a ésta para representar simbólicamente su realidad, por eso todo grupo humano desarrolla sistemas lúdicos que contienen todo el universo simbólico de la vida de sus miembros.

La *lúdica infantil tradicional* (LIT), de la que nos ocuparemos, es parte de dicho sistema lúdico constituyéndose como la versión infantil de la cultura popular. Es decir los valores culturales representativos de una región o grupo humano puestos en el lenguaje del juego. Pero para qué una comunidad generaría una versión infantil de su cultura. ¿Cuál es la razón de ser de los juegos tradicionales? Al respecto, Paredes (2003) afirma que a través del juego se introyectan valores, normas, comportamientos, formas de hacer, saber y ser del grupo al que se pertenece; idea compartida y ampliada por otros estudiosos del juego y las manifestaciones lúdicas, como Óscar Vahos (1998) y Pedro Fulleda (2011). De esta manera, la participación de niños y niñas en las expresiones culturales se da de una manera gradual, por lo cual también encontramos la LIT imbricada con el aprendizaje de las expresiones artísticas adultas.

Existe una lúdica *preartística* intuitiva en los ámbitos populares, aplicada de acuerdo a la tradición según cada grupo social; y en el caso específico de los juegos afrocolombianos, Vahos, en su libro *Danza. Ensayos* (1998), reflexiona que, a diferencia de los juegos de otras regiones del país, los juegos tradicionales afrocolombianos presentan una tendencia a favorecer elementos coreomusicales, corporales y expresivos, aspecto que obedece a la manera de relacionarse con el mundo de la perspectiva epistémica afrocentrista. Según el autor (Vahos 1998, 17) la LIT de la región pacífica tiene, diseminados por todo el repertorio de juegos y demás actividades lúdicas, los principales núcleos cinéticos, códigos y claves coreomusicales de su comunidad: historias, pasos, desplazamientos, gestualidad, aires musicales, estilo, simbología, y corporización general que más adelante se

5 No está de más aclarar que usualmente la noción de lúdica se limita a lo que se refiere al juego, empleando incluso éstos términos como sinónimos y asociándolos directamente a la infancia. Lúdica es toda representación simbólica de la realidad que se realice por voluntad propia y que genere satisfacción o placer. Desde la perspectiva de Vahos (2000), se denomina lúdica a la conjunción de hechos, actividades, artefactos, actitudes y pulsiones innatas que producen gusto y divierten.

convertirán en elementos de la danza popular adulta. Por todos esos elementos culturales, el juego predancístico[6] posibilita a quien lo realiza comprender el tipo de disfrute que se siente a través de la danza.

Entonces, se puede definir a los juegos predancísticos como aquellas actividades lúdicas que permite a través de sus componentes una preparación motriz y anímica para la acción puntual de danzar.

De igual forma el juego predancístico de la región Pacifica cumple con la función socializante de todo juego mediante la transmisión de los valores culturales intrínsecamente contenidos. Las rondas y juegos cantados son especiales portadores de la cosmovisión del ancestro afrodescendiente en cuanto a la relación que el ser afro[7] establece con su entorno físico y social. En este sentido, jugar no es sólo un ejercicio de la libertad; éste, a su vez, significa cumplir con las obligaciones interiores en correspondencia con las necesidades vitales del desarrollo personal, en lo que respecta a las dimensiones física, socio-afectiva, cognitiva. Así las cosas, esta propuesta de educación corporal se fundamenta en la posibilidad de jugar para adquirir aprendizajes de otro modo inaprehensibles: el trabajo en equipo, respeto y afecto por los demás, seguridad para comunicarse, la construcción de una visión más comprometida con su comunidad y la humanidad en general. Es así pues que a través de la práctica de los juegos tradicionales del Pacífico se espera ofrecer un medio lúdico de diversas sonoridades, formas, relaciones, y vivencias de interculturalidad; que permitirá a niños y niñas in-corporar paradigmas de pensamiento otros, en movimiento.

Por eso mi pregunta es por qué, a pesar del reconocimiento discursivo sobre este carácter vital, las expresiones lúdicas y corporales están tan ausentes en los modelos de educación actuales en nuestro país. Y ¿por qué las expresiones lúdicas tradicionales siguen siendo saberes subalternizados? Mucho se ha dicho que la educación responde al tipo de sociedad que se quiere, sin embargo pocas veces se afirma con vehemencia que el sistema educativo colombiano es en general conductista y que la base de la población somos educados para producir, obedecer y consumir, garantizando el sostenimiento en sistema económico capitalista. Como los sectores dominantes no pretenden que seres capaces de actuar críticamente ante el mundo pongan en cuestión los patrones culturales, sociales y económicos imperantes, el sistema educativo no favorece el desarrollo humano y social mediante la promoción del juego y de las expresiones artísticas. Es en ese sentido que expongo el potencial que existe en las expresiones lúdicas tradicionales para reivindicarles como herramienta metodológica de formación integral de seres humanos, pero además herramienta pedagógica de una educación crítica y descolonizadora.

3. Cuerpo y educación corporal-integral desde el juego

El cuerpo es un constructo cultural y social cimentado sobre las marcas y signos de su materialidad, pues es ésta doble presencia la única manera de existencia posible en el mundo. En efecto, son las construcciones corporales las que construyen al sujeto y es por lo tanto producto del modo en que la cultura, el discurso social, y la perspectiva epistémica de una sociedad[8] han definido los espacios discursivos y las prácticas que le corresponden.

6 Para centrarnos en la comprensión de los juegos predancísticos debo mencionar que lo "pre" no implica que sea inferior al hecho en sí mismo, más bien representa núcleos o células básicas que aprestan para la danza y la música.

7 En este texto, la palabra afro se utilizará tanto para identificar a sujetos (afro-descendiente, afro-americano, la gente afro), como para aludir al adjetivo (danza afro, cosmovisión afro). La utilización del prefijo afro, como totalidad que envuelve un todo conceptual relacionado con la diáspora africana en américa, es aceptada y reiterada por esferas académicas y sociales del movimiento afrocolombiano.

8 La perspectiva epistémica se entiende como un sistema de interpretación que da lugar a las diversas formas del conocimiento y que condiciona los modos de entender el mundo y aprehenderlo en una época dada. Fue Foucault quien en su libro Las palabras y las cosas

Podemos decir entonces que cuerpo es un *estar-en el-mundo* que involucra al individuo en su totalidad por lo cual no podemos ya ubicar la conciencia de cualquier fuera del cuerpo, sino en un cuerpo pensante[9]. Así, cada persona "lleva en su cuerpo" el paradigma de pensamiento de su época y su sociedad, idea que llamamos *in-corporación* o *encarnació*n y que Imbert (cf. Islas 2001, 136) explica con palabras de Michel de Certeau: la *encarnación* es cuando "la razón de una sociedad se hace carne". Pero ¿cuál es la manera en que las racionalidades transitan ese concepto tan aparentemente abstracto de "hacerse cuerpo"? Digo aparentemente abstracto, porque la respuesta a esto nos remite a algo de naturaleza tan material y tan cultural como el cuerpo mismo: el movimiento.

Es por medio del movimiento como tenemos información del mundo y de nosotros mismos. Islas (2001, 533) explica que nos representamos el cuerpo mediante el sentido propioceptivo[10], que informa sobre la representación que cada ser tiene de su cuerpo desde el interior, pero al mismo tiempo esa propiocepción comunica sobre la relación dinámica entre el sujeto y el mundo exterior. Por eso hablamos de la existencia de *habilidades motrices básicas* para el movimiento del ser humano que son aquellas que han permitido la supervivencia y el desarrollo humano, son comunes a todos los individuos y son fundamento de otros aprendizajes motrices.

Se consideran dos grandes grupos de habilidades motrices básicas:

- Locomotrices: Incluyen las acciones de desplazamiento como caminar, correr, saltar, variaciones del salto, gatear, deslizarse, rodar.
- No locomotrices: Su característica principal es el dominio del cuerpo en el espacio: balancearse, inclinarse, girar, esquivar, retorcerse, empujar, levantar, tracciones, colgarse, equilibrarse, recibir objetos y llevarlos de un lado a otro; todos ellos relacionados con la coordinación y el equilibrio.

Todos ellos son aspectos que comienzan a adquirirse desde los primeros meses de vida pero período comprendido entre los 6 y los 12 años, es donde se desarrollan plenamente las habilidades perceptivo-motrices. Los juegos tradicionales como elemento cultural que aporta al desarrollo humano, hacen un acompañamiento a todo este proceso desde el saber y los códigos motrices de las comunidades. Y en particular los juegos predancísticos contienen elementos que aportan a otros aspectos del desarrollo psicomotriz como el control postural y respiratorio, la estructuración espaciotemporal y la conciencia corporal que incluye la exploración de la lateralidad, tono muscular, equilibrio, sensopercepción.

Pero hablar de una formación corporal a través del juego predancístico implica hablar de otras *destrezas corporales específicas* para el quehacer de la danza, habilidades capacidades o destrezas específicas que son en realidad una

(1966) introdujo el concepto episteme como "el marco de saber acorde a una verdad dada desde un poder", pero el enfoque actual de la epistemología reconoce la pluralidad de paradigmas de pensamiento que permiten ver y comprender la realidad. En ese sentido la posición o perspectiva epistémica será el "lugar" cognitivo desde el cual el ser humano conoce y actúa de acuerdo con las reglas estructurales de relaciones de su época.

9 De acuerdo a todo lo anterior, cada vez que nos remitamos al concepto de cuerpo en este texto estaremos hablando de ese concepto de cuerpo pensante, constructo social y cultural al que nos hemos referido, no simplemente a su idea de materialidad implantada por el dualismo antropológico imperante desde la ilustración del s. xvii.

10 La propiocepción es el sentido que informa al organismo de la posición de los músculos, es la capacidad de sentir la posición relativa de partes corporales. Regula la dirección y rango de movimiento, permite reacciones y respuestas al entorno, interviene en el desarrollo del esquema corporal y en la relación de éste con el espacio, sustentando la acción motriz. Otras funciones en las que actúa con más autonomía son el control del equilibrio, la coordinación de ambos lados del cuerpo, el mantenimiento del nivel de alerta del sistema nervioso central y la influencia en el desarrollo emocional y del comportamiento.

combinación de las habilidades motrices básicas o lo que podemos entender como un potenciamiento de la coordinación entre cuerpo, espacialidad y temporalidad. El aprestamiento de la expresión corporal y gestual, la musicalidad o coordinación rítmica de las acciones motrices, la conjunción de acciones de motricidad fina con motricidad gruesa son a grandes rasgos los campos que se desarrollan en la práctica de juegos tradicionales; también es posible por medio de la lúdica tradicional el desarrollo de habilidades condicionales como fuerza, resistencia, flexibilidad, y sobre todo enriquecer la relación entre éstas y su potencial expresivo. A pesar de que esto en muchos de los contextos artísticos y procesos de formación profesional en danza no se reconoce en los juegos sus aportes a la educación equilibrada de todas las capacidades corporales; ni se reconoce el potencial pedagógico que constituye la lúdica tradicional para abordar varios de los elementos técnicos y espacio-temporales que implica la formación dancística.

Para pensar en una educación corporal alternativa como la que aquí se propone no podemos perder de vista que dentro del amplio panorama del movimiento corporal humano, la danza, el deporte, la educación física, y otras prácticas de educación corporal son manifestaciones motrices con unas configuraciones culturalmente específicas. Sin embargo, las acciones corporales también están determinadas subjetivamente, es decir, están influenciadas por la cultura pero ésta no las determina totalmente.

Dicho esto es importante recordar que a lo largo del texto se ha hecho una crítica al patrón de poder colonial y al paradigma de pensamiento eurocentrista que condicionan nuestras corporeidades desde el ámbito escolar; in-corporamos la racionalidad, la modernidad, el racismo y la dominación sobre la que se cimentan nuestras relaciones intersubjetivas. En ese sentido nos interesa preguntarnos: ¿hasta dónde llega la intervención de la educación corporal en la disposición del cuerpo? ¿Pueden otras racionalidades y formas de educación corporal llevar al desaprendizaje de esas normas y códigos culturales in-corporados?

A este respecto, Islas (2001) considera que el cuerpo tiene la capacidad para hacerse cómplice de las relaciones jerárquicas o de resistirlas. Anteriormente he dicho que tanto la danza como el juego son expresiones de carácter lúdico porque constituyen formas culturales que resultan del *uso creativo* del cuerpo humano en el tiempo y el espacio, un ejercicio de la libertad.

Y en ese sentido la práctica del juego y de la danza son una forma de contra-poder, mucho más en este caso en que hablo de la posibilidad de una enseñanza emancipadora de los juegos tradicionales afrocolombianos, manifestaciones culturales que son en sí mismas un discurso corporal libertario[11]. Por tanto, en esta propuesta de educación corporal llamo la atención sobre los juegos tradicionales y la danza como actos autónomos y creativos que potencian ese grado de voluntad individual presente en el movimiento y la corporalidad de cada persona.

De acuerdo a lo anterior, no sólo se propone que la práctica de las expresiones lúdicas afrocolombianas sea capaz de favorecer una educación integral sino que permite la formación intercultural debido a la comprensión corporal de la cosmovisión afro, siempre y cuando la metodología que se emplee para su enseñanza se asuma desde una postura crítica y descolonizadora. Esto es posible porque toda técnica corporal tiene la capacidad de producir un estado de

11 La danza afro, en cualquiera de las geografías de la diáspora africana es portadora de paradigma cultural afro, por lo tanto expresión de resistencia cultural y social. Pero la afrocentricidad también puede encontrarse en la filosofía, las artes, la perspectiva cognitiva, la religiosidad, las formas de convivencia y la organización socio-económica de grupo afrodescendiente. Esa cosmovisión integradora, holista y de una relación no-productivista con el tiempo tiene la capacidad de proveer los marcos teóricos para desarmar y subvertir el eurocentrismo.

conciencia diferente al cotidiano, pero el juego y la danza producen un tipo de conciencia basado en el goce, hacen sensibles a los cuerpos, les da memoria.

En suma, la educación corporal desde los juegos predancísticos tradicionales trasciende el rendimiento físico, porque el movimiento vivido no se aprende sino que se in-corpora. Puede esperarse que niños y niñas que participen de una educación corporal con este enfoque intercultural adquieran la capacidad de ser sujetos lúdicos en sí mismos, críticos, que puedan encontrarse con diversas formas de pensar, de habitar, de representar el mundo y desde esa confluencia, poner en crisis lo establecido. Por estas razones esta propuesta vuelve la mirada al cuerpo y su movimiento para que contribuya, por medio de la experiencia inalienable del cuerpo que juega y que danza, al crecimiento integral de niños y niñas y a la transformación de las prácticas sociales en la ciudad.

4. Hallazgos

En este segmento del artículo se encuentran las observaciones, datos y reflexiones recogidos en trabajo de campo con tres procesos de formación dancística que se llevan a cabo con niños y niñas en Medellín, los cuales hicieron parte de la investigación para la construcción de una *propuesta de formación en danza* y *Cátedra de Estudios Afrocolombianos para Medellín*.

Respecto al análisis de los juegos tradicionales afro recolectados e incorporados, diré que los juegos afrocolombianos retoman todo un sistema de complejidad corporal presente en la danza tradicional afrocolombiana[12], pues están construidos sobre los mismos aires musicales de las danzas tradicionales, solamente que al ser juegos predancísticos van introduciendo progresivamente los elementos complejos de la danza. Por ejemplo la complejidad en un juego como "El trapiche" consiste primero en que en un solo juego se deben bailar tres aires musicales (juga, bunde y caderona), segundo quien juegue el trapiche debe cantar mientras baila, y tercero todas las acciones danzadas que se realizan tiene una simbología alusiva a una actividad tradicional de la economía de la región con gran valor cultural y ritual para la población.

En casi todos los juegos recolectados, la complejidad se basa en esos tres puntos descritos en el ejemplo.

- La composición con dos o más aires musicales ("La carbonerita", "El florón") que en muchos juegos aumenta el grado de dificultad con la aceleración del ritmo inicial a medida que avanza el juego ("El chelelé", "El bambaleo", "El carpintero"),
- La ejecución de las acciones de aprestamiento psicomotriz que exija el juego (conjugación de canto y danza, dominio rítmico, dominio del paso, habilidades psicomotrices básicas y específicas) presentes en todos los juegos pre artísticos,
- El simbolismo de las acciones corporales danzadas que emulan, representan o abstraen formas de movimiento cotidiano de la región.

12 La complejidad de la danza afrocolombiana se refiere a la diversidad de usos del cuerpo, la energía corporal, exigentes coordinaciones entre partes del cuerpo y disociaciones musicales, entre otras. Aspectos que provienen de la estética afro y más propiamente de la perspectiva epistémica donde el cuerpo completo está integrado, así mismo los sujetos están integrados a su entorno físico y social; pensamiento que devienen en expresiones, saberes y conocimientos culturales complejos en la medida en que todos se interrelacionan.

Así mismo, de cada una de las acciones motrices propuestas por un juego podrían enumerarse copiosos aportes a la formación corporal de niños y niñas, por ello presento el siguiente cuadro con información extractada sobre los aportes algunos de los juegos tradicionales afrocolombianos comparándola con los momentos de desarrollo psicomotriz de 6 a 12 años.

Aspectos evolutivos	Juegos
De 6 a 8 años Paso del movimiento global al diferenciado, progresiva representación de la acción del cuerpo lo que permite un desarrollo del control postural y respiratorio, exploración y afirmación de la lateralidad, diferenciación izquierda-derecha y la independencia de los brazos respecto al resto del cuerpo. Organizan y estructuran el tiempo, integrando experiencias personales (las nociones de duración, sucesión y simultaneidad se relacionan con su propia actividad).	"La tortuguita" Favorece el trabajo corporal del pulso y la doble velocidad. Despierta la conciencia global del cuerpo y favorece la ejercitación de los grandes grupos musculares. Reconocimiento y exploración de las extremidades superiores e inferiores y sus posibilidades de movimiento. "La carbonerita" Juego emulativo y deshinibitorio. Familiariza y apresta para la ejecución de ritmos ternarios. Las acciones corporales de esta ronda están ligadas a los cambios de la música y las frases del texto, lo cual propicia el trabajo de la dimensión espacio temporal (tiempo integrado a las experiencias personales). Permite el potenciamiento de capacidades motrices básicas en el desplazamiento, coordinativas como lateralidad y espacialidad.
De 8 a 10 años Toma conciencia y progreso en la coordinación motriz de los diferentes segmentos corporales. Independencia funcional de diversos segmentos y elementos corporales. La orientación en el espacio parte del conocimiento del propio cuerpo, situarse y a marcar puntos de referencia con respecto al exterior	"El florón" Aunque los participantes jueguen sentados, este juego es aplicable al trabajo melódico-rítmico al mezclar aires musicales de juga y bunde. Favorece el trabajo de la disociación entre partes del cuerpo que llevan calidades de movimiento diferentes. Favorece la expresión corporal y la creatividad. "El alambre" Propicia el trabajo del pulso y doble pulso mediante el trote rítmico. En los momentos más activos del juego propicia gran movilidad articular y en los momentos lentos el trabajo del equilibrio, las acciones motrices puntuales de imitación, la fluidez del movimiento y la expresión facial. Permite también el trabajo de la espacialidad circular. "La paloma" Para la formación dancística aporta el trabajo de la coordinación rítmica de los movimientos y expresiones motrices, acciones locomotoras básicas, disociación entre tren superior e inferior, y diversificación de la espacialidad por su configuración coreográfica.

Aspectos evolutivos	Juegos
De 10 a 12 años Independencia funcional, independencia de lados derecho e izquierdo, independencia de brazos y piernas respecto del tronco y transposición del conocimiento de sí mismo al conocimiento de los demás. Afinación de las capacidades locomotoras básicas y de las habilidades coordinativas (equilibrio, lateralidad, espacialidad) Desarrollo de habilidades condicionales como fuerza, resistencia, etc. A esta edad los niños y las niñas se enfrentan a actividades que les signifiquen retos, incluso a nivel grupal.	"El chelelé" Este juego está en el límite entre la danza y el juego, es decir comparte características de la lúdica adulta por su complejidad coreográfica. El ejecutante se enfrenta a: Llevar el paso de porro chocoano o de contradanza en las estrofas Llevar el ritmo del salto en el coro Coordinación y resistencia por el objetivo del juego. Desarrolla lateralidad, equilibrio, agilidad. Conservar los desplazamientos y la planimetría Recordar el texto y el orden de las coplas Disociación entre el canto y las demás acciones del juego "El trapiche" Se basa en los ritmos de juga y bunde, permite un acercamiento al paso base de la caderona. Desde la formación corporal permite desarrollar habilidades de coordinación motriz básica como son el desplazamiento en paso saltado, manejo de la velocidad y fuerza. Potencia el abordaje de conceptos técnicos como los niveles del espacio (medio, alto, bajo), frentes y lateralidad. Se canta mientras se baila, desarrolla la memoria y la atención.

Un primer hallazgo de la implementación del juego tradicional afrocolombiano es que en general niños y niñas tanto mestizos como afrocolombianos demuestran placer en ejercitar su cuerpo, en probar y adquirir nuevas destrezas en el aprendizaje y la ejecución de los juegos tradicionales. Los niños y niñas disfrutan el hecho fundamental de conocer su cuerpo y entrenarlo en acciones como corretear, saltar y estar en movimiento constante pero si unimos esa necesidad de movimiento (caminar, correr, saltar, palmear, balancearse, gatear…) con el estímulo del juego (la música, el logro de un objetivo, la sociabilidad, la autonomía) supone un descubrimiento emocionante, una mejor comprensión que no sucede cuando simplemente se da el correr, o cuando sólo se escuchan rondas sin la acción motriz.

Si bien en esta etapa de la niñez se despliegan todas las habilidades motrices posibles, lo que se rescata del juego tradicional afro en la educación psicomotriz es el logro de una mayor sensibilidad –que se va desarrollando– para aplicar dichas habilidades en sus relaciones sociales y afectivas. Es decir la educación del esquema corporal es fundamental pero el gran logro de los juegos tradicionales afrocolombianos es el enseñar otras maneras de estar, de moverse y de relacionarse con eficacia en su entorno social.

La característica común de los juegos del Pacífico es su poder sociabilizante y solidario. No hay juegos afro del Pacífico que se realicen de una o dos personas, siempre implica la congregación de varias personas y todas participan activamente en el juego. Por lo general los juegos se tratan del disfrute, de la demostración de habilidades y puede que

alguno demuestre mayor desarrollo que otro en algunas habilidades, pero no existe la idea de que una persona es más que otra o de que el menos habilidoso "pierde" en el juego. Ese carácter solidario de los juegos del Pacífico envuelve todos los valores etnoeducativos presentes: interdependencia, sincronía grupal, respeto de la subjetividad, formación comunitaria y política, desenvoltura en la expresión verbal ante un grupo, identidad cultural, conocimiento geográfico, entre otros

Así pues, he tomado ese gran valor agregado del juego para potenciar la adquisición de habilidades interculturales dentro de la educación corporal, pues a partir de los códigos cinéticos contenidos en los juegos niños y niñas tienen acceso a una comprensión vivencial de conceptos como generosidad, cordialidad, alegría, cuidado del entorno, amor por las expresiones culturales y se da la incorporación de los valores culturales afrocolombianos más sobresalientes.

Por otra parte, si pensamos en llevar a cabo procesos de formación corporal con características específicas para la danza, es preciso tener en cuenta que los juegos tradicionales afrocolombianos permiten un aumento progresivo de dificultad en el abordaje de pasos y otros elementos técnicos de la danza en cualquiera de sus expresiones. El espectro de acciones corporales, espaciales y rítmicas de estos juegos es tan amplio que no se circunscriben sólo a la enseñanza de expresiones tradicionales sino que pueden hacer parte de procesos de educación corporal con distintos objetivos formales.

En suma, la característica común de los juegos tradicionales afrocolombianos es el carácter lúdico que ofrecen (entendido como disfrute y autonomía de participación), aunque se den en procesos formativos con distintos enfoques de proyección, distintos objetivos técnicos, presencia o ausencia de enfoque etnoeducativo y sobre todo a pesar de que las diferencias en los ambientes culturales que rodean a la población beneficiada.

5. Conclusiones

Cada vez más avances de las ciencias humanas y del conocimiento pedagógico nos hablan del desarrollo de las habilidades motrices en niños y niñas como un proceso que se ve afectado por la influencia conjunta de procesos internos de maduración, de aprendizaje y de influencias externas. Pero también cada vez es más evidente que niños y niñas crecen en sociedades cuyo sistema político, económico y por lo tanto social apenas si permite, pero no promociona ni garantiza espacios para la recreación y el disfrute, al contrario, las formas de vida de las sociedades urbanas actuales imponen prácticas más sedentarias basadas en el confort, o bien prácticas corporales basadas en la idea de productividad.

Lo anterior causa procesos de formación incompletos y desequilibrados en cuanto a la dimensión corporal del ser, pues todo niño o niña sabrá caminar pero no sabrá como relacionarse asertivamente con el mundo, aprendizaje que se da en la experiencia del cuerpo en movimiento. Los juegos tradicionales entonces serían claves a la hora de desarrollar habilidades para literalmente "moverse en el mundo".

En definitiva la relación de los niños y niñas con su cuerpo debería estar mediada por un entorno lúdico de todas sus prácticas y experiencias, por lo cual la articulación entre lúdica, pedagogía y arte en la educación deben ser favorecidas, promovidas y son inevitables para una formación integral de los sujetos sociales que somos. Y en ese camino se refuerza la apuesta por la utilización del juego tradicional como herramienta pedagógica polivalente: Para una educación corporal que favorezca el desarrollo psicomotriz y socio-afectivo en pro de la generación de un paradigma de pensamiento intercultural.

La experiencia del cuerpo vivido, la alegría, espontaneidad del movimiento y el goce de niños y niñas pueden ser usados pedagógicamente para educar equilibradamente todas sus capacidades. En términos prácticos para los lectores, hablo del aprovechamiento de los recursos que ofrece el juego tradicional afrocolombiano por poseer esas tres dimensiones: lúdica, pedagógica y artística. Como docente de la danza hablo de proponer nuestras actividades de forma que la expresión corporal, el conocimiento y la conciencia corporal avancen paralelamente mientras se juega y se canta, se baila y se crea, se mueven y se relacionan.

En cuanto a la actuación del docente Lora (2011) nos recuerda que es importante estar preparado para reconocer los patrones motores básicos que coadyuvan a respetar la correcta ejercitación de las actividades porque, si bien la libertad y la espontaneidad atraviesan toda la actividad cinética, es necesario también velar por el cuidado y el correcto funcionamiento de los cuerpos en crecimiento. Es decir que aunque el docente no se haya formado profesionalmente en un estilo de danza, para poder realizar una correcta aplicación de los juegos predancísticos afrocolombianos como herramienta metodológica deberá conocer los fundamentos teóricos y prácticos relacionados con ciertos conceptos sobre habilidades motrices, coordinaciones simples y complejas, las relaciones cuerpo, espacio y tiempo, el proceso de lateralización, la relajación y respiración, etc. Todo lo cual representa el proceso de estructuración del esquema corporal y por lo tanto del ser.

De igual forma, al tener en nuestras manos la formación corporal, debemos tener presente que del lugar epistemológico del maestro depende qué tipo de entendimiento cultural in-corporan los estudiantes. Vale decir que ese lugar epistemológico no existe sólo en el discurso oral pues se expresa en la manera de relacionarse con los niños y niñas, en las estrategias didácticas, en las actitudes corporales, en fin, en todo lo que podemos llamar currículo oculto. ¿Qué implica asumir la interculturalidad y la formación dancística como proceso social, político ético y epistémico? ¿Qué implica un proceso de formación corporal que asume la de-colonialidad como estrategia y meta? Desde un enfoque cultural y crítico, como se platea esta propuesta formativa, estas preguntas son ineludibles y encuentran su camino en una *enseñanza lúdica*. Esta hace referencia a la manera en que el profesor pueda conducir su clase de manera espontánea, ingeniosa y cuestionadora. Un maestro lúdico es aquel capaz de renovarse a sí mismo y mover estructuras mentales rígidas y serias de la sociedad en pro de lo que necesitan sus estudiantes. Lo cual no va en detrimento de los objetivos y los contenidos que debe abordar

Esta reflexión es propicia para hacer hincapié en todos los aspectos humanos que se ven favorecidos por la práctica del juego, de la danza y de toda actividad lúdica, incluso los comportamientos agresivos y tanáticos, de miedo se pueden paliar a través del juego y de la danza cuando se practican consciente y afectuosamente en tanto que cuerpo y mente están más dispuestos a percibir la sutil novedad, se activa la curiosidad, se provocan las actitudes sanas y se replantean los comportamientos.

En resumidas cuentas, este artículo no solamente se dirige a docentes de danza en diferentes ámbitos de la educación, docentes del área artística de cualquier institución educativa de la ciudad, personas que trabajen con niños y niñas en edad escolar, o interesadas en el trabajo de la predanza, la danza y la Cátedra de Estudios Afrocolombianos; exhortándoles a la aplicación de los juegos predancísticos tradicionales en los procesos que adelantan.

Es también un llamado apremiante a las I.E. de educación formal a que promuevan y garanticen procesos de educación corporal para niños y niñas por medio de estrategias lúdico-artísticas, y que desarrollen la educación artística con un vínculo estructural con la CEA con la valoración que ambas merecen dentro del PEI. Y un llamado a las academias, corporaciones o instituciones culturales que realizan procesos de formación artística y cultural a

que construyan su propio proyecto formativo desde la Cátedra para que el arte y la cultura de esta ciudad abanderen procesos de transformación social hacia el paradigma intercultural descolonizador que nuestras sociedades requieren.

Bibliografía

Abdallah-Pretceille, Martine. 2006. "Lo intercultural como paradigma para pensar la diversidad". En: *Actas del Congreso inter* (cd). Madrid, uned. http://www.uned.es/congreso-inter-educacion-intercultural/pretceille_espanol.pdf. Consultado: 16 sep. 2012.

Burgos Cantor, Roberto (ed.). 2010. *Rutas de libertad. 500 años de travesía*. Ministerio de Cultura / Universidad Javeriana.

Castillo, Elizabeth. 2000. "Diversidad cultural en la escuela urbana: pensar en la etnoeducación en Bogotá". Ponencia presentada en el *Segundo Congreso Universitario de Etnoeducación. Simposio de Experiencias Pedagógicas en Etnoeducación*. Popayán, 14 jun.

Departamento Nacional de Planeación (Comisión para la Formulación del Plan Nacional de Desarrollo de la Población Afrocolombiana). 1998. *Hacia una Nación Pluriétnica y Multicultural, 1998-2002*. Bogotá, Departamento Nacional de Planeación.

Desmond, Jane C. 1998. "Embodying difference: issues in dance and cultural studies". In: Alexandra Carter (ed.). 2003. *The Routledge Dance Studies Reader*. Routledge

Estrada Escobar, Luis Fernando. 2011. "La escuela como lugar de desencuentro intercultural". En: revista *Pedagogía y Saberes*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional (Facultad de Educación). Nº 34, pp. 51-59.

Foucault, Michel. 1979. *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta.

Fulleda Bandera, Pedro. 2011. Ponencia inédita. Curso "Lúdica por el desarrollo humano". Medellín, Corporación Cultural Canchimalos.

Fundación Escuela Folclórica del Pacífico Sur Tumac. 2012. *Cantando, bailando y jugando*. Ministerio de Cultura.

Islas, Hilda (comp.). 2001. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. Conaculta, México.

Kaeppler, Adrienne L. 2000. "Dance Ethnology and the Anthropology of Dance". Congress on Research in Dance. *Dance Research Journal*. Vol. 32, Nº 1 (summer), pp. 116-125. http://www.jstor.org/stable/1478285. Consultado: 01 mar. 2012.

Mauss, Marcel. 1996. "Las técnicas del cuerpo". En: Jonathan Crary y Sanford Kwinter (eds.). *Incorporaciones*. Madrid, Cátedra.

Ministerio de Educación Nacional. 2000. *Lineamientos curriculares. Educación artística.* Bogotá, Ministerio de Educación Nacional. http://bibliotecadigital.magisterio.com.co/node/4100?section=4169.

———. 2010. *Colombia afrodescendiente: lineamientos curriculares de la Cátedra de Estudios Afrocolombianos*. Bogotá, Ministerio de Educación Nacional.

Mitchell, Mauricio, Juan de Jesús Sandoval y Nancy Elena Gallo. 2011. *Condiciones de la población negra, afrocolombiana, palenquera y raizal en Medellín. Caracterización sociodemográfica, desarrollo humano y derechos humanos, 2010*. Medellín, Alcaldía de Medellín (Programa Diversidad Étnica) / Corporación Convivamos.

Lora, Josefa. 2011. "La educación corporal: nuevo camino hacia la educación integral". En: *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*. 2 (9), pp. 739-760.

Ness, Sally Ann Allen. 2008. "Being a Body in a Cultural Way. Understanding the Cultural in the Embodiment of Dance". In: Helen Thomas and Jamilah Ahmed (eds.). *Cultural Bodies. Ethnography and Theory*. Pp. 121-144.

Paredes Ortiz, Jesús. 2003. "Actividad lúdica y proyecto de vida". En: revista digital *ef Deportes*. Buenos Aires. Año 9, Nº 64. http://www.efdeportes.com/efd64/ludica.htm.

Quesada Cuesta, Beatriz Elena y Fernando Palacios Callejas. 2006. *Anansé. El afro es oral.* Medellín, Fundación Somos / aicach.

———. 2012. "Políticas curriculares en tiempos de multiculturalismo. Proyectos educativos de/para afrodescendientes en Colombia". En: *Currículo sem Fronteiras*. Vol. 12, Nº 1, pp. 157-173. www.curriculosemfronteiras.org.

Rojas León, Alba Rocío (investigadora principal). 2010. Informe final investigación *Jugar en la ciudad*. Texto sin publicar de archivo corporativo. Medellín, Corporación Cultural Canchimalos / Ministerio de Cultura.

Rojas Martínez, Axel Alexander (comp.). 2004. *Estudios afrocolombianos: aportes para un estado de arte. Memorias del Primer Coloquio Nacional de Estudios Afrocolombianos*. Popayán, Universidad del Cauca.

Vahos Jiménez, Óscar. 1998. *Danza. Ensayos*. 2ª ed. Medellín, Infinito.

———. 2000. *Juguemos dos*. Medellín, Realgráficas.



Carrera 66 No. 24 -09
www.imprenta.gov.co
PBX: 457 8000